

**Olga Bażenowa, Ella Chmielewska,  
Beata Elwich, Krystyna Gutowska,  
Olga Szparaga**

---

**"Transit spaces" jako inspiracja  
współmyślenia o współdziałaniu**

---

Sztuka i Filozofia 29, 235-255

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Olga Bażenowa*  
*Ella Chmielewska*  
*Beata Elwich*  
*Krystyna Gutowska*  
*Olga Szparaga*

## **TRANSIT SPACES<sup>1</sup> JAKO INSPIRACJA WSPÓŁMYŚLENIA O WSPÓŁDZIAŁANIU**

### **I. UWAGI WSTĘPNE**

W dniach 30 sierpnia–2 września 2005 roku w Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej odbyło się międzynarodowe seminarium: *Pamięć miejsca. Odczytywanie śladów przeszłości w miejskiej przestrzeni publicznej*<sup>2</sup>. W tym czasie w CSW prezentowano rezultaty międzynarodowego i interdyscyplinarnego projektu *Transit Spaces*, opartego na pomyśle podróży między Berlinem a Moskwą. Wystawa zainspirowała uczestników seminarium z kilku powodów: dotyczyła problematyki interesującej zespół; stanowiła efekt interdyscyplinarnego projektu badawczego; rezultatom projektu badawczego nadano formę wizualnej prezentacji; w dodatku zaś autorzy projektu *Transit Spaces* popularyzowali wyniki swojej pracy, prezentując je w galerii sztuki.

Zapis dyskusji na temat projektu *Transit Spaces* i jego ekspozycji w salach CSW może stanowić formę inspiracji dla osób zastanawiających się nad znaczeniem międzynarodowej interdyscyplinarnej współpracy, nad tym, czy i kiedy tworzy się w takich projektach owa tak pożądana „wartość dodana” – poszerzenie perspektywy, które dokonuje się dzięki wyjściu poza granice kultury i myśli naukowej jednego kraju, ale nie polega na prostym zapożyczeniu idei czy metod zrodzonych już gdzieś indziej. To właśnie ta „wartość dodana” sprawia, że opłaca się znieść owe organizacyjne trudy, które nie pojawiają się, gdy pracujemy indywidualnie. Czasami sam temat narzuca konieczność współpracy, a wielość spojrzeń jest szansą uniknięcia jednostronności i stereotypowości ujęcia. Warto podkreślić, że grupa realizująca projekt *Transit Spaces* pracowała zespołowo przez rok, ucząc się

---

<sup>1</sup> *Transit Spaces* to tytuł wystawy, która odbyła się w dniach 18.08–16.10.2005 roku w Warszawie w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

<sup>2</sup> Sprawozdanie z tego seminarium zostało zamieszczone w publikacji: „Rola współczesnego państwa (aspekty ekonomiczne i prawne)”, *Zeszyty Naukowe Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej* 2006, nr 24, s. 141–144.

w czasie wykładów i seminariów, dyskutując i podróżując razem, wspólnie przygotowując końcową publikację. Współpraca była więc oparta na stałym kontakcie osobistym tej zróżnicowanej grupy. Przygotowywanie poniższego zapisu dyskusji do publikacji zostało potraktowane przez uczestniczki seminarium *Pamięć miejsca* jako sprawdzian efektywności współdziałania w ramach zespołu badawczego międzynarodowego i interdyscyplinarnego. W dyskusji na plan pierwszy wybijał się wątek autotematyczny, refleksja kierowała się na samo współdziałanie. W sferze myślenia czysto teoretycznego – współdziałanie przybiera formę współmyślenia. I tak właśnie zostało ono przedstawione – jako współmyślenie, dialog, w którym nie są ważne autograficznie formułowane wypowiedzi, nie stanowi bowiem zbioru monologów, choć odmienne sposoby ujmowania problemów dają się oczywiście rozpoznać w wielu wypowiedziach. Istotne jednak było tworzenie wspólnej mapy myślowej, zarysu terytorium, w którym dalej będą się poruszać osoby uczestniczące w projekcie. Nie sygnując zatem kolejnych wypowiedzi nazwiskami i imionami czy choćby inicjałami wypowiadających je osób, poszczególne głosy w dyskusji oddzielamy tylko znakami graficznymi.

## II. DYSKUSJA

- Prawie każda wizyta w Zamku Ujazdowskim stawia na nowo pytanie o to, czym jest dzieło sztuki, projekt artystyczny itp. Wystawa *Transit Spaces* również. Uczestnicy projektu kilkakrotnie przemierzali drogę E 30 na trasie Berlin–Moskwa. Ich podróże były udokumentowane wielorako; przez nałożenie na mapę napotykanych po drodze standardowych znaków informacyjnych, przez statystyczne dane, fotografie, reportaże filmowe na wideo, animacje komputerowe, diagramy, teksty. Dokumentacja ta znalazła się w salach wystawowych CSW. Pierwsza sala wyglądała jak nowoczesnie wyposażona czytelnia/miejsce pracy. Na ścianie tej sali znajdowały się plansza z tytułem wystawy, tekst wyjaśniający jej zamysł oraz ogromny wykres drogi E 30 z naniesionymi nań informacyjnymi znakami drogowymi, w całym świecie oznaczającymi tak samo: hotele, miejsca noclegowe, stacje benzynowe, warsztaty samochodowe, toalety, restauracje i parkingi. Drugą ścianę zajmowały panele pilśniowe z diagramami, wykresami oraz okrągłymi otworami. Jeśli ktoś przypominał sobie fotoplastykon i domyślił się, że należy przybliżyć do tych otworów oczy, mógł zobaczyć zdjęcia, metodycznie, w równych odstępach czasu i odległości wykonywane na drodze E 30, oraz filmy. Była to czysta dokumentacja, bez komentarza lub próby wskazywania na hierarchię ważności poszczególnych informacji. Na stole leżały różne materiały, w formie albumów,

książek, dużej ilości pojedynczych lub spiętych zszywaczami kserokopii, przygotowanych, by zwiedzający zabierali je ze sobą. Częścią ekspozycji były także krzesła, ustawione wokół stołu – można z nich było skorzystać, oglądając lub czytając te materiały. Przy innym stole, siedząc przed jednym z dwu monitorów, można było zapoznać się z dokumentacją komputerową. W pozostałych salach prezentowano fotogramy, a na nich: bloki mieszkalne i wnętrza mieszkań w Smoleńsku, ulice i place Mińska, sceny obyczajowe. Były tam także: film z przejścia granicznego w Brześciu oraz zapisy wywiadów przeprowadzonych z kupcami ze smoleńskiego targowiska. Ogólnie sale wystawowe przypominały pomieszczenie, w którym odbywały się warsztaty, albo laboratorium, w którym eksperymentowano, natomiast zapisy etapów przejściowych, różne zgromadzone lub wytworzone materiały zostały poprzyczepiane do ścian, poustawiane dookoła. Może dla przypomnienia, może dlatego że uczestnicy tych warsztatów jeszcze zamierzali tu wrócić i pracować dalej? Czemu służy to kreowanie atmosfery pracy laboratoryjnej?

### **Stylistyka niedokończenia**

- Mogła to być oferta skierowana do odwiedzających wystawę, rodzaj zaproszenia: my zgromadziliśmy różne materiały, a teraz Ty zrób coś z tym – zrób, co tylko chcesz, możesz zabrać ze sobą te kserokopie, możesz wyciągnąć jakieś wnioski. Nie dowiesz się, co ustalili uczestnicy projektu, ale podążając za pozostawionymi obserwacjami i sporządzonymi szkicami, sam staniessz się uczestnikiem projektu.
- Propozycja wystawy, której charakter można określić jako aranżowanie sytuacji pracy laboratoryjnej, jest ciekawym pomysłem. Ważne jednak, żeby taki jej charakter był wyrazem gestu stylistycznego, a nie przypadku. Ważne jest też, żeby sytuacja laboratoryjna była zachętą do kreacji, w tym wypadku m.in. do stania się w jakimś stopniu uczestnikiem projektu idącym śladem swoich poprzedników. Tymczasem, zamiast twórczego zaangażowania, włączał się instynkt samozachowawczy, chęć ucieczki z tego swoistego gąszczu informacyjno-obrazowego. Trudno przecież podejmować inspirację, która przypomina to, z czym ma się do czynienia na co dzień, czyli niewyobrażalne wręcz nagromadzenie nieuporządkowanych informacji serwowanych przez media oraz natłok chaotycznie rozmieszczonych komunikatów różnego typu w przestrzeni miasta. Chęć ucieczki odczuwana na wystawie mogła być przejawem nieświadomego przeniesienia sposobu zachowania – jakim jest odmowa udziału, odwrócenie oczu – wypracowanego w kontakcie z przeładowaną wizualnie przestrzenią miejską. Odruch ucieczki mógł też

być echem reakcji towarzyszącej kontaktom z prasą, radiem czy telewizją; a jest nią zbuntowanie umysłu, który nieustannie wprowadzany w stan chaosu nie chce niczego absorbować i analizować.

• Być może stylistyka „pracowni” czy „laboratorium” jest efektem zamierzonym, nawet manierą kuratorską. Powiela ona gesty wielkich osobowości współczesnej architektury – takich jak Herzog & de Meuron czy Rem Koolhaas – i ich niedawne wystawy podkreślające proces twórczy oraz ukazujące czy też otwierające swego rodzaju archiwa projektowe<sup>3</sup>. W tych wydarzeniach muzealnych ekspozycja jest rutynowo łączona z autorytetem teoretycznym czy też sferą działania naukowego-artystycznego. Międzydyscyplinarne konferencje naukowe (na przykład *Any-Place*<sup>4</sup>) wykorzystują forum muzeum czy galerii, aby stworzyć wydarzenie artystyczno-intelektualne skupiające artystów, architektów, teoretyków uczestniczących w debacie/wydarzeniu medialnym. Można chyba mówić o współczesnym trendzie kuratorskim, który preferuje przedstawienie dzieła w trakcie powstawania. Takie działanie nie sugeruje metanarracji, raczej skłania się ku zaaranżowaniu możliwości interpretacji, odczytania, interakcji czy tworzenia „małych historii”. Aranżacja „procesu”, tej swoistej *work in progress*, bywa podbudowana retoryką opartą na rozpoznawalnych „ikonicznych” imionach własnych, na sile sławy. W przypadku *Transit Spaces* sława Bauhaus Kolleg odgrywa istotną rolę, jako że tylko czołowe placówki intelektualne czy twórcze mogą sobie pozwolić na zainscenizowanie wystawy o posmaku amatorskiej, niedokończonej instalacji, bez obawy, że ich autorytet będzie zakwestionowany. Również tylko uznane nazwisko/firma ma szansę zaistnienia w prestiżowej galerii sztuki. Bauhaus powielił istniejący i atrakcyjny model: podjął duży, ambitny temat i zaoferował dzieło sugerujące naukowość, międzydyscyplinarność, zaangażowanie teoretyczne, społeczne i artystyczne. Problem w tym, że tematykę potraktowano powierzchownie, a konwencja „naukowości” zamyka się w formie prezentacji (mapa, diagramy, statystyki, *case studies*) podbudowanej autorytetem Bauhaus Kolleg i autorytetem języka angielskiego użytego bez tłumaczenia. Ambitne założenie, jakim miała być interwencja w przyszłość przestrzeni urbanistycznej Europy Wschodniej, w wiedzę o mieście i przestrzeniach tranzytowych, zrealizowano przez zbiór migawek, zlepek słowo-obrazów, kolaż stereotypów myślowych opartych na podstawowych tropach przestrzennych mapy i drogi.

<sup>3</sup> Herzog & de Meuron, *Archaeology of Knowledge*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2003; Rem Koolhaas/OMA/AMO, *Content*, Kunsthall, Rotterdam 2004.

<sup>4</sup> C.C. Davidson (red.), *AnyPlace*, Anyone Corporation, The MIT Press, New York–Cambridge 1995.

Skupienie się na uwidocznieniu procesu jest chyba funkcją pewnego paradoksu technologicznego. Z jednej strony technologia, jaką dysponujemy (zwłaszcza komputerowa), wydaje się pomocna w pracy na odległość (w telerelacjach) i pracy zespołowej, z drugiej jednak strony – „ukrywa” ona proces twórczy pod doskonałością artykulacji jego efektu. Komputer daje możliwość perfekcji i łatwość korekty, oferując miejsce splaszające proces tworzenia i sublimujące wykończony obiekt finalny. Jest to miejsce, w którym nawet brulion ma formę czystopisu, nie widać bowiem śladów naniesionych zmian. Proces twórczy jest wygładzony, przeróbki i przerysowania oraz poprzednie wersje zostają ukryte, ułatwiona staje się redakcja dokumentów. Rejestrowanie śladów, warstw, a przy pracy zespołowej także wielości głosów jest możliwe, ale żmudne i zwykle się z tego rezygnuje. A jeśli nawet szkicownik czy „brudnopis” zostają zachowane jako elektroniczny ślad, to i tak każda wytworzona wersja ma formę wykończoną. Może stąd wynika pewna nostalgia za uwidocznieniem procesu, zasygnalizowaniem śladu kreatywnej myśli. Przykładem może być niedawna wystawa *Out of the Box* (gra słów: „wyjęte z pudełka” i „nowatorskie”) w Kanadyjskim Centrum Architektury w Montrealu<sup>5</sup>. Elementy stylistyczne wystawy sugerowały *work in progress*, materiały były jakby „tymczasowo” wyłożone do wglądu, przychepione do ściany, z palimpsestem odnośników, przypisów i strzałek. Nastąpiło zatem zatarcie granicy między tekstem objaśniającym a tym eksponowanym, między procesem inwentaryzacji a narracją, między reprezentacją a dyskursem.

- Jeśli rzeczywiście chodziło o zaaranżowanie sytuacji laboratoryjnej, sytuacji indywidualnej pracy z zastanymi różnorodnymi materiałami, to nie było to (celowo lub przypadkowo) zrobione konsekwentnie. Przede wszystkim odbiorca, nawet taki, który nie oglądał wystawy w pośpiechu, nie był w stanie zapoznać się ze wszystkimi materiałami. Nie otrzymywał też żadnych wskazówek ani sugestii, na co ma zwrócić uwagę, co i w jaki sposób ma wybierać. Pokaz obrazów dokumentujących długą przecież drogę z Berlina do Moskwy w wystawowym fotoplastykonie także był długi i nużący, trzeba było stać nieruchomo w jednym miejscu, co powodowało uczucie zmęczenia. Angielski tekst, napisany wielkimi literami na dużej planszy zajmującej całą długą ścianę największej sali, był nieczytelny zarówno w sensie wizualnym, jak i merytorycznym. Choć składał się z liter dużych i wyraźnych, to ich krój, a także odstępy pomiędzy nimi oraz ogólny wygląd przeszkadzały, a nie pomagały w czytaniu. Tekst był

<sup>5</sup> *Out of the Box: Price Rossi Stirling + Matta-Clark*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2004.

adresowany tylko do znających język angielski, obcy w kraju, w którym odbywała się wystawa; poza tym, paradoksalnie, napisano go nienajlepszą angielszczyzną. Podobnie nieczytelne były teksty w prezentacjach komputerowych; ze względu na krój czcionki i kompozycję pełniły raczej funkcję dekoracyjną niż semantyczną. Format książek leżących na stole powodował, że bardzo niewygodnie przewracało się ich karty. Teksty znajdujące się na nich powielono niewyraźnie. Wiele informacji odbito, umieszczając je na innych. Wiadomości często zresztą się powtarzały, co zwiększało objętość tych książek do granic możliwości korzystania z nich. Nadmiar informacji sprawiał, że zapoznanie się z nimi w trakcie wystawy okazywało się niemożliwe, a wyboru trzeba było dokonywać na zasadzie przypadku. Można by ten problem rozwiązać, gdyby wystawie towarzyszył katalog, którego niestety nie zaplanowano. Odbiorca na tej wystawie nie został dobrze potraktowany, komfort jego patrzenia nie wydawał się ważny.

- Przeszkody w dobrym przyswojeniu przekazywanych informacji albo były celowym zakłócaniem odbioru, albo stanowiły efekt niezamierzony, przypadkowy, wynikający z niezbyt starannego przygotowania wystawy lub z nieprzypięwania wagi do tej fazy realizacji projektu. Tak jakby w odczuciu jego uczestników projekt został zakończony znacznie wcześniej; jakby trwał tylko dopóty, dopóki odbywały się zespołowa praca przy gromadzeniu dokumentacji i współmyślenie uczestników projektu. To spostrzeżenie przywołuje na myśl Balthusa, który mówił, że niedbalstwo i niemożliwość doprowadzenia pracy do końca są znakiem firmowym naszej epoki.

### ***Transit Spaces* jako projekt artystyczny**

- Niedbałość *Transit Spaces* to ewidentny wybór estetyczny. Radykalne odcięcie się od banalnej muzealnej klarowności. W sztuce ponowoczesnej często jesteśmy konfrontowani właśnie z zaaranżowanym bałaganem (Rem Koolhaas), wystawionym na pokaz rozgardiaszem życia profesjonalnego, codziennego, nawet intymnego (Tracy Emin). Można przywołać niektóre wystawy w prestiżowych instytucjach, galeriach „wielkiej” sztuki (czy też „wielkiej” architektury). Ich „niechlujność” to również zasygnalizowanie, że mamy do czynienia z pracą niedokończoną, pracą w toku, *work in progress*. Retoryka ekspozycji odwołuje się często do estetyki nie tyle biura projektowego, ile studenckiego „laboratorium”, gdzie bałagan, fragmenty poprzednich projektów są pomieszane z opakowaniami po pizzy, jak również z elementami nowego zadania. Notatki, skreślenia, palimpsest wersji poprzednich, taśma przyklepna, pineski, surowe plansze wystawiennicze,



kalka nałożona na rysunek – to wszystko popularne elementy „stylistyki brulionu”.

- Przyjmijmy, że nieczytelność przekazu graficznego, niewygodą przy odczytywaniu tekstów, wprowadzanie patrzącego w sytuację ruchomego oglądania (przykucanie, pochylenie się, zagłębienie) i niestaranność były zamierzone. Jaki zamysł się za tym kryje? Czy są to wskazówki, prowadzące do przekonania, iż to, co zostało zaprezentowane na wystawie, nie stanowi ilustracji tego wykładu, ale tworzy samodzielny przekaz artystyczny? A może chodziło o to, by widz sam wybierał przestrzeń, w której chciał się poruszać: mógł czytać, oglądać film czy zmieniające się fotografie, mógł przyglądać się kartograficznym formom graficznym; mógł odbierać komunikaty w postawie naukowej, wchodząc w rolę słuchacza referatu na konferencji, bądź w postawie estetycznej, traktując całość prezentacji lub jej poszczególne elementy jako dzieła sztuki? Jeśli ekspozycja jako całość stanowi projekt artystyczny o temacie: „droga”, to napisy na planszach czy na ekranach monitorów nie muszą być łatwo czytelne, najważniejsza jest ich forma plastyczna, długie szeregi znaków kojarzących się z liniami dróg czy torów kolejowych. Format książek odwzorowywał najistotniejszą cechę drogi, jej podłużność i monotonię. Wiele schematów i mapek oddziaływało swą formą graficzną – splecione nitki węzłów komunikacyjnych miast znajdujących się na trasie E 30 mogły być odzwierciedleniem indywidualnej i niepowtarzalnej siatki komunikacyjnej zależnej od specyfiki poszczególnych miast, ale można było na nie też patrzeć jak na jakieś tajemnicze formy organiczne nieznanego rodzaju albo czyste twory wyobraźni rysownika.

- Droga to również ciągłość narracji. Obrazy zmieniają się, ale istnieją pewna stałość i klarowny związek pomiędzy miejscami, przez które się przemieszczamy. Jest też jakiś mniej lub bardziej sprecyzowany cel. Warto pomyśleć o tej metaforze drogi w zestawieniu ze sposobem ekspozycji. Narracja *Transit Spaces* została dostosowana do szybkości ludzkiego kroku, sposoby ekspozycji materiałów zmuszają do zmiany pozycji ciała i punktu widzenia, natomiast sam materiał i metodologia dokumentacji mają formę szybkich spojrzeń na mijane obiekty. Podmiot rejestrujący znajduje się w ruchu. Z kolei obiekt jest rejestrowany przez migawkę kamery, szybkie spojrzenie na sylwetkę, na rozpoznawalny kształt, stereotyp. Ten zamysł wydaje się bardzo konsekwentnie poprowadzony. I w tym właśnie problem, bo odbiór w ruchu nie pozwala na skupione oglądanie obiektu. Ruch okazuje się tutaj celem samym w sobie i obserwujemy tranzytowość, a nie przestrzeń. Mijane miejsca są oglądane przez (zakurzoną) szybę przemieszczającego się pojazdu. Czasami realność z zewnątrz ata-



kuje jednak obserwatora, „rozбивa się” o szybę czy „przykleja” do filtra ruchomej kamery. Zmusza do tego, by się z nią mocować – a przynajmniej ją zarejestrować, zdać sobie sprawę z jej istnienia i potraktować ją myślą. W tych momentach, na tych przystankach właśnie, była szansa pokazania kwestii istotnych.

### Konteksty *Transit Spaces*

- Projekt ten wpisuje się w tradycję podobnych przedsięwzięć, opartych na motywach podróży odbywającej się pomiędzy krajami Europy Wschodniej a krajami Europy Zachodniej. W 2003 roku taką podróż z Krakowa do Wiednia odbyli artyści z grupy Azorro<sup>6</sup>, a jej efektem jest film *Pyxis systematis domestici quod video dicitur*<sup>7</sup>. Ich podróż przebiegałaby zwyczajnym rytmem – wszędzie podobne kolejne ujęcia podczas jazdy samochodem, sceny na postojach, pytanie o ceny pokoi hotelowych, kupowanie gazety, benzyny, souvenirów, posiłki w przydrożnych barach, przekraczanie granicy – gdyby nie to, że wszystkie rozmowy i zdawkowe uwagi odbywają się po łacinie, we wspólnym języku, który łączył Europę w czasach średniowiecza, gdy jej jedność się tworzyła, a dziś jest odbierany bardziej jako archaiczny język liturgiczny niż odpowiednik ponadnarodowego esperanta. W filmie Azorro wszyscy mówią wspólnym językiem, ale wypowiadają w nim banały, podróżujący artyści noszą ciemne okulary i nie ujawniają żadnych emocji ani zainteresowania otoczeniem, a nieliczne podniosłe kwestie dotyczące na przykład uniwersalnego piękna wygłaszają (co za ironia!) w sklepie sieci Billa. Mit wspólnego języka zostaje tu zaprezentowany ironicznie i krytycznie, jest uwikłany w zależności polityczne oraz kulturową ideologię. Wcześniej, w 1996 roku, podobny projekt zrealizowała istniejąca od 1983 roku słoweńska grupa Irwin<sup>8</sup>. Projekt zatytułowany *Transnacionala* był „wydarzeniem artystycznym urzeczywistnionym w formie podróży”<sup>9</sup> po USA. Na podróż tę, którą członkowie grupy odbyli wspólnie z rosyjskimi artystami Vadimem Fishkinem, Alexandrem Bren-

<sup>6</sup> Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski.

<sup>7</sup> Ten trudno przetłumaczalny tytuł można – choć nie wiadomo, czy trafnie – przełożyć jako: „Powiedziane jest, że kaseta (domyślnie: z filmem z podróży) systematyzuje to, co jest widoczne dla domownika”. Pojawia się jednak pytanie, kto jest tym domownikiem: mieszkańcem jednego z europejskich krajów czy też mieszkańcem Europy.

<sup>8</sup> Członkami grupy Irwin są: Dusan Mandić (ur. Lubljana, 1954), Miran Mohar (ur. Novo Mesto, 1958), Andrej Savski (ur. Lubljana, 1961), Roman Uranjek (ur. Trbovlje, 1961) i Borut Vogelnik (ur. Kranj, 1959).

<sup>9</sup> *Transnacionala/Irwin Live*, Wywiad z grupą Irwin Mary Jane Jacob, *Magazyn Sztuki* 1999, nr 21.

nerem i Yuri Leidermanem, składały się: wędrówka, dyskusje teoretyczne ze spotykanymi artystami i krytykami, prezentacje, wydarzenia publiczne oraz prywatne. Całej podróży towarzyszyły sprawozdania zamieszczane na stronach Internetu. Efektem projektu była myśl o braku wspólnego języka w ówczesnym świecie sztuki pomimo zburzenia muru berlińskiego – członkowie grupy Irwin podkreślali, iż dzięki podróży ostatecznie zrozumieli prawdę, że sztuka nie jest wolna od kontekstu, odkryli też, jak odległe są konteksty, z jakich się wywodzą, od kontekstów amerykańskich. W ich opinii wywoływało to chaotyczność dialogu, choć w pewnych fazach dialog ten wykazywał „dużą koncentrację i bogatą wymianę poglądów”. Takie przedsięwzięcia jak projekty grup Azorro czy Irwin stwarzają kontekst dla wystawy *Transit Spaces* i jest to jednak kontekst artystyczny.

- Można znaleźć też inny kontekst dla tej wystawy, a przynajmniej jej niektórych elementów. Takim kontekstem może być esej fotograficzny, fotoesej. Jest to forma łącząca naukę i sztukę, obserwację i działanie, tekst i obraz, ikoniczno-werbalną narrację i ekspresję. Forma zaliczana do dziedziny współczesnej antropologii czy socjologii, a więc jednej z nauk akademickich. Forma zresztą, w opinii jej teoretyków, trudna, ze względu na zakładane współdziałanie tekstów i zdjęć; tym trudniejsza, im więcej jest zaangażowanych autorów, wówczas bowiem pojawiają się niemożliwe do przezwyciężenia konflikty odmiennych wizji różnych twórców. Semiotycy, teoretycy czy antropolodzy obrazu (Roland Barthes, John Berger, w Polsce Krzysztof Olechnicki) ostrzegają, iż obrazy są szczególnie podatne na manipulację ze strony słów. To samo zdjęcie, podpisane (skomentowane) na różne sposoby, może prawie dowolnie zmieniać swoje znaczenie dla niezorientowanego w kontekście odbiorcy. Warto posłużyć się przykładem z książki *Sposoby widzenia* Johna Bergera. Autor zamieszcza reprodukcję obrazu Vincenta van Gogha *Pole pszenicy z krukami*; na następnej stronie tę samą reprodukcję opatruje dodatkowo informacją: „To jest ostatni obraz, który Van Gogh namalował przed popełnieniem samobójstwa”. Trudno dokładnie określić, w jaki sposób słowa zmieniły obraz, ale bez wątpienia to zrobiły. Teraz obraz stanowi ilustrację zdania – komentuje tę sytuację Berger. Zdjęcie, obraz, bywa tylko ilustracją argumentu słownego albo powtórzeniem tego, co wcześniej zostało wyrażone w tekście. Czy jednak na wystawie, której dotyczy nasza rozmowa, dominują teksty? Obecność tych tekstów i diagramów zapewne miała podkreślać naukowy charakter prezentowanych treści. Ale jeśli są one rzeczywiście, tak jak je oceniam, bałamutne, źle napisane, źle wyrażone? Czy wzięta osobno warstwa obrazowa wystawy byłaby wartościowa, lecz niszczą ją bezsensowne albo banalne, puste treściowo komentarze, czy też wartość tekstów i obrazów jest porównywalna?

### Słowo – obraz

• Ciekawe pytania wywołuje relacja: słowo – obraz. Czy słowa na tej wystawie znaczyły, czy tylko miały kształt, były widzialne? Czy następstwo liter wyznaczało linie w przestrzeni obrazu, a wypowiedzi sytuowały się wewnątrz obrazu, czy też ten obraz opisywały, nazywały i komentowały? To jest bardzo istotna decyzja odbiorców, jeśli winni zrezygnować z wszelkich prób czytania tekstów i tylko na nie patrzeć: na litery jako punkty, na zdania jako linie, na akapity jako płaszczyzny albo bloki?

• W *Transit Spaces* teksty są potraktowane kompozycyjnie, jako elementy stylistyczne, podobnie jak statystyczne dane, mapy, metafory czy też graficzne reprezentacje danych o miejscach. Następuje tu nie tyle zatarcie granic między słowem a obrazem, ile odarcie tekstu z dyskursywnej wartości i zestawienie go z obrazem, który nie jest nasycony znaczeniem. Nie ma jeszcze wielu opracowań na ten temat, ale we współczesnej sztuce tekst i obraz coraz częściej zmieniają pola semantyczne. Przesunięcia znaczeń są widoczne nie tylko w sztukach plastycznych operujących słowem, tekstem, literą, ale też w pracach literackich, na przykład w utworach W.G. Sebald. Esej fotograficzny jest też coraz bardziej popularną formą wypowiedzi w periodykach (lub zinach), takich jak *zingmagazine*, *c magazine* czy antykomercyjny *ADBUSTERS*. Związek między słowem a obrazem staje się poważnym dylematem współczesności (ponowoczesności?), chyba jeszcze niedostatecznie ogarniętym myślą teoretyczną, ale widocznym na każdej płaszczyźnie: w życiu codziennym, artystycznym, naukowym. Wszędzie wokół nas słowa są używane jako obrazy, a tekst jest uwiatualniany; równocześnie oczekujemy, że tekst pozostanie dyskursywny, że nie nabierze mocy ikonicznej. Obrazowanie tekstem, argumentacja obrazem – są na porządku dziennym we współczesnej kulturze wizualnej, a my nadal powtarzamy słaby argument Barthes'a dzielący obraz i słowo czy też podporządkowujący słowu obraz. To epistemologiczne rozdzielenie pól znaczeniowych słowa i obrazu jest dość sztucznym wytworem; czas zdać sobie sprawę, że nie prosta ilustracyjno-objaśniająca zależność łączy tekst i obraz, ale że tworzą one całościowe pole semantyczne. Semiologia francuska uprzywilejowała tekst, a teoria kultury zakorzeniona w koncepcjach de Saussure'a powieliła ten schemat myślowy. Intelktualna tradycja wschodu Europy mogłaby ten schemat przełamać (na przykład wykorzystując kategorię „ikonosfery” autorstwa M. Porębskiego).

**Założenia badawcze projektu *Transit Spaces***

- Do rozmowy na temat myślowej zawartości *Transit Spaces* dziwnie pasuje głos Ryszarda Kapuścińskiego, choć nie wystawy on dotyczy.

„Dziennikarstwo skoncentrowało się bez reszty na wydarzeniach, tracąc zupełnie z pola widzenia procesy. Nie potrafimy spojrzeć na świat trochę szerzej niż z perspektywy wieczornych wiadomości telewizyjnych (...) Dziennikarstwo (...) przypomina dziś bardziej działalność rozrywkową niż informacyjną (...). Nie mówię o poważnych gazetach wciąż stawiających sobie ambitne cele, ale o mediach masowych, tych najpowszechniejszych”<sup>10</sup>.

Na wystawie pokazano informacje, sytuacje, zdarzenia, które pozbawione szerszej perspektywy nie dają wglądu w procesy i przyczyny badanych zjawisk. Z filmu, kręconego w położonym przy trasie E 30 mieszkaniu białoruskiej rodziny, nie dowiadujemy się niczego o tym właśnie konkretnym miejscu, jego specyfice, odmienności od innych analogicznych miejsc na świecie; fenomen domu przy trasie szybkiego ruchu nie jest wszak wyłączną specyfiką Białorusi. Specyficzna być może jest wyobraźnia jej mieszkańców. Bohaterowie filmu wyobrażają sobie, że mieszkają nad morzem. Jest to zdolność przystosowania się do sytuacji dzięki nałożeniu na nią filtrów sporządzanych z marzeń, zaprzeczających rzeczywistości czy też ją przekształcających.

- Ulotka anonuje zamierzenia autorów wystawy:

„Wystawa *Transit Spaces* odnosi się do przemian, jakie zachodzą w terenach tranzytowych i miejskiej kulturze krajów postkomunistycznych na skutek dokonujących się w tej części Europy transformacji ustrojowych. Skupia się na dwóch momentach: upadku Bloku Wschodniego oraz ubiegłorocznym poszerzeniu Unii Europejskiej, analizując wpływ owych wydarzeń na rzeczywistość urbanistyczną i społeczną miejsc tranzytowych. Wystawa przedstawia fotografie procesu transformacji zachodzącego wzdłuż osi (którą wyznacza trasa E 30 łącząca Berlin i Moskwę), dwuznacznego i niepewnego. Geografia granic, mobilność społeczna oraz kontrast życia publicznego i prywatnego to trzy główne tematy, które są tu prezentowane. Dają one wgląd w dynamiczne mechanizmy, leżące u podstaw rozwoju przestrzennego w Europie Wschodniej. Strukturę wystawy tworzy siedem przystanków wzdłuż linii łączącej Berlin i Moskwę i ukazujących różnorodne konsekwencje tych samych procesów cywilizacyjnych”<sup>11</sup>.

Przeczytawszy ulotkę (przełożoną niezgrabnie i niepoprawną językowo), trzeba uwierzyć, że projekt badawczy zakończony tą prezentacją był udany, choć sama prezentacja się nie udała. Bez tej wiary krytyczna opinia Kapuścińskiego na temat dziennikarzy przyczyniających się do szerzenia chaosu umysłowego, powierzchowności myślowej, pozostawa-

<sup>10</sup> *Detronizacja Europy*, wywiad Wojciecha Jagielskiego z Ryszardem Kapuścińskim, *Gazeta Wyborcza* z 6–7 sierpnia 2005 r.

<sup>11</sup> Cyt. z ulotki informacyjnej o wystawie.

nia na poziomie banału i mijania się z prawdą dałaby się odnieść także do „zbiorowej osoby” realizującej projekt *Transit Spaces*.

- Wystawa posługuje się kiepską angielszczyzną, ale komunikat jest zrozumiały. Nie porusza ona uczuć estetycznych, nie ma w niej niczego artystycznego. Jest to projekt społeczno-polityczny, w którym metafora magistrali Berlin–Moskwa globalizuje świat, łączy kilka kultur. Droga przedstawia ich wspólnotę i jednocześnie społeczno-kulturowo-historyczną przepaść, niezgodność przeszłego i współczesnego życia. Autorzy, najwyraźniej, chcieli pokazać globalną wspólnotę, a uzyskali odmiennność społeczną. Tej odmienności nie da się wyjaśnić obecnością lub nieobecnością demokracji w krajach, przez które droga przebiega. Jak w znakomitej osiemnastowiecznej książce rosyjskiej Aleksandra Radiszczewa *Podróż z Petersburga do Moskwy*, zamiast etnografii i różnorodności, pojawia się analiza socjologiczna.

### Opowieść o Mińsku

- Białoruś znajduje się niemalże w środku tej drogi. Dwa miasta, Brześć i Mińsk, wychodzą naprzeciw samochodom jadącym trasą Berlin–Moskwa. Wystawa ujmuje to w trojaki sposób. Na fotografiach: punkt widzenia z góry. Panoramiczne zdjęcia przejęte z oficjalnie sprzedawanych pocztówek. Drugi – brzmienie głosów przypadkowych rozmówców, opowiadających o codziennych sprawach. Trzeci – jakieś napisy. Wśród nich, na przykład: czterokrotne w ciągu ostatniego półwiecza zmiany nazwy głównego prospektu: Prospekt Stalina, Prospekt Lenina, Prospekt Francyska Skaryny<sup>12</sup>, Prospekt Zwycięzców. Co ciekawe, wystawa zmusza mieszkańców Mińska do innego spojrzenia na architekturę głównego prospektu miasta; nie jak na totalitarną i wyobcowującą, ale historyczną i przechowującą określoną historyczną pamięć. Plac, który, zgodnie z koncepcją jego projektantów, najbardziej ujawnia monstrualny charakter systemu białoruskiego państwa, w rzeczywistości zachował się w swoich historycznych granicach z XVII–XVIII wieku. Dopiero niedawno zmieciono z niego resztki zburzonego w czasie wojny dominikańskiego klasztoru, a trzy lata temu dobudowano Pałac Republiki. Fotografia na wystawie pokazuje plac z lotu ptaka; wydaje się absurdalnie gigantyczny. Dookoła niego kwartały, w których mieszkają rdzenni mińszczanie, lubiący to miejsce. Są oni jednak wypierani do nowych dzielnic,

<sup>12</sup> Francysk Skaryna – żył zapewne w latach 1486–1551, twórca białoruskiego piśmiennictwa i drukarstwa, lekarz, w latach 1517–1519 wydał *Biblię* w języku białoruskim (własny przekład z języka cerkiewnosłowiańskiego, wstęp, posłowie i komentarze).

zwalniają miejsce dla biur. W tym przejawia się główny paradoks Mińska. Atopia – miejsca, które nie mają jeszcze kulturowej i historycznej pamięci, w istocie puste miejskie przestrzenie. Lecz to nie dyktatorski totalitaryzm, to coś innego. Można znaleźć sens nowego życia tych miejsc, ale zideologizowany; prospektowi przez cały czas zmienia się nazwę, jakby zarzucając te nowe urbanistyczne pustki wybawczymi ideami. Kolejna sprawa – to słabe głosy rozmówców. Codzienność jest trudna i ludzie nie mają czasu na odkrywanie jakiegokolwiek ciepła w sobie samych czy w przestrzeni domowego ogniska. To jakby rów, w który można wpaść, skręcając na pobocze z europejskiej drogi Berlin–Moskwa. Ale Białoruś nie bardzo odkrywa swoją przestrzeń. Każde miasto, i Brześć, i Mińsk, ma swoje bramy. Dwie wysokie budowle, jak wieże, które pokazują wjazd w przestrzenie białoruskie. Jeśli istnieje oddzielna brama, to przestrzenie za nią żyją własnymi miarą, kształtem i skalą. Nie da się ich zobaczyć ani oswoić, tak po prostu, nie zmniejszając szybkości samochodu. Przestrzeń Białorusi w projekcie Berlin–Moskwa jawi się jako niejasna, niezrozumiała, niewyraźna, niewspółmierna w stosunku do całego otaczającego świata. W rzeczywistości to wszystko może być interpretowane inaczej... Wydaje się, że samochód minął Białoruś ze zbyt dużą szybkością.

- Element wystawy stanowi tekst *Public Space. Commercialized Jubilation and the Seeds of a New Public*, który w postaci kserokopii udostępniono zainteresowanym odbiorcom wystawy. Tekst, poświęcony Mińskowi, zawierał proste, oczywiste przesłanie. Myśl była taka: Mińsk – idealne sowieckie miasto – stał się obecnie, po odzyskaniu przez Białoruś niepodległości, przestrzenią, w której konstruuje się narodową tożsamość; historyczne okoliczności sprawiają, że towarzyszy temu zażarta walka dwóch sił – państwowej władzy Łukaszenki i odosobnionych sił opozycji; każda z sił wykorzystuje swoje zasoby symboli, umieszczając je w tych samych miejscach-przestrzeniach; zwycięstwo w tej walce odnosi chyba przyszły kapitalizm czy też konsumeryzm, przesłaniający sam fakt walki o publiczność prowadzonej przez jedno i drugie ugrupowanie lub wnoszący element absurdu w tę walkę. W tych rozmyślaniach niewątpliwie zawiera się część prawdy. Trzeba je jednak skorygować. Kapitalizm, jeśli o takim da się mówić w sytuacji nieobecności rynku, jest kontrolowany na Białorusi przez oficjalną władzę. I nie kapitalizm czy rynek, lecz ta właśnie władza odnosi zwycięstwo w przestrzeni publicznej Białorusi, definitywnie wypierając z niej wszystkie pozostałe siły, przeobrażając je w swoje marionetki. W takim wypadku ekonomia okazuje się silną składową państwowej ideologii, a sugerowaną apolityczność Białorusinów skutecznie równoważy konsumeryzm.



Takie ujęcie problemu badaczom sytuacji na Białorusi nie wydaje się specjalnie odkrywcze<sup>13</sup>. Na ten sposób myślenia można spojrzeć dwojako. Z jednej strony – rozmyślania te można zaliczyć do dyskursu właściwego postmarksistowskiej teorii społecznej, która wysuwa na pierwszy plan krytykę, odzegnując się od projektowania wariantów wyjścia ze złożonej sytuacji. „Na miejsce totalitaryzmu przychodzi kapitalizm, a co okaże się większym złem – oto pytanie” – w tym sformułowaniu jest widoczny patos rozmyślań przedstawicieli prezentowanego odgałęzienia nauk społecznych. Z drugiej strony – podawana prawda o Białorusi, a w szczególności o Mińsku, okazuje się tylko jedną z możliwych prawd, ukrywającą cały pokład historycznych, kulturowych, narodowych punktów widzenia na białoruską sytuację. Mińsk, opisany i odtworzony na planie, przede wszystkim zaś plac Niepodległości/Lenina, nie wydaje się już tak jednolity. Wokół placu znajdują się: Dom Rządu zbudowany w latach trzydziestych, w stylu sowieckiego konstrukttywizmu, przez architekta I. Langbarda; obok niego tak zwany Czerwony Kościół (Kościół Świętych Szymona i Heleny) z początku XX wieku; budynki białoruskiego państwowego uniwersytetu, mińskiego metra oraz Rady Ministrów. Te ostatnie, zbudowane w późnych latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych, znacznie bardziej odpowiadają społecznemu nastrojowi placu, interpretowanego jako przestrzeń Władzy. Jednakże budynki te na swój sposób harmonizują z Domem Rządu, choć ten ustępuje im swoją skalą.

Mroczna historia opowiedziana o Mińsku i jednym z jego centralnych placów może być czytana na różne sposoby. Jedno z odczytań nie obiecuje nic więcej jak tylko *prawdę o kapitalizmie*; drugie odczytanie obejmuje znacznie bardziej wielostronne i ciekawe spojrzenie, dzięki któremu odsłania się niezbyt dobrze znana, i niewymagająca odwiedzania miasta, historia Mińska okresu sowieckiego, a także wpisana w miasto „mała historia”, przerywająca strumień życia i łącząca je z miejscami<sup>14</sup>. Uważa się, że „mała historia” może być opowiedziana tylko przez mieszkańców miasta, w żadnym razie nie przez turystę, którego sposób patrzenia, jeśli skorzystać znowu z wypowiedzi Olgi Smirnowej, „to całokształt doświadczeń i sposobów odsunięcia”<sup>15</sup>. Przeczy takiej opinii przykład – przynajmniej jednemu turyście udało się zobaczyć Mińsk inaczej aniżeli przez okulary stereotypów o postsowieckiej przestrzeni. Oto, co pisze o placu Niepodległości:

<sup>13</sup> Np. A. Usmanowa, *Kobieta jako towar; kulturowa logika kapitalizmu po białorusku*, <http://www.nmnby.org/pub/070205/women.html>.

<sup>14</sup> O. Smirnowa, *Mińsk oczami. Esej*, [http://takaya.by/texts/essay/minsk\\_vu\\_par/](http://takaya.by/texts/essay/minsk_vu_par/).

<sup>15</sup> Ibidem.



„Na placu Niepodległości, przed Domem Rządu stoi posąg byłego króla, człowieka, który uosabia państwo, ojczyznę i idee, poprzez odniesienie do których umacnia się niepodległość. Bardziej przypomina Makbeta niż Hamleta, stoi ponad nami w samym środku kraju; nasze zbiorowe spojrzenie kieruje się ku niemu. On jednak nie patrzy na nas; jest na wpół odwrócony i patrzy w dal, jak gdyby przenosił się w inne miejsce. Jest to wizualny znak tego, że kieruje się on w stronę obiecanego, przyszłego, w pełni rozwiniętego komunistycznego państwa”<sup>16</sup>.

Zadziwiające, że „mała historia” tego angielskiego turysty także odsyła do Marksa, jednak nie jest zwięziona kapitalizmem: „najsilniejsze wrażenie w Mińsku – to niewiarygodna wielość **widziadel**, które przyciągają moje spojrzenie, żeby przypomnieć mi, że nie wiem, jak odnosić się do tego, co widzę”<sup>17</sup>. Odsunięcie Koup różni się od **odsunięcia** autorów wystawy: Koup dziwi się, ale nie spieszy z postawieniem wszystkich kropek nad „i” przez zwrócenie się do dobrze znanych stereotypów.

- Jednakże, w sytuacji tranzytu, który nie pozwala na niczym zatrzymać dłużej spojrzenia, czyż nie to właśnie odzwierciedla istotę **odsunięcia**, ogarniającego podróźnego, że stereotypy automatycznie pojawiają się w pamięci? Ale do kogo przynależą te stereotypy? Do podróżującego czy do miejsc?

- Historia opowiedziana o Mińsku na wystawie okazała się historią, która nie potrzebuje Mińska. Jest o tym mowa na początku tekstu *Public Space...*: w architektonicznej osnowie Mińska znajduje się plan sowieckiej Moskwy. Cały komentowany tekst skłania się ku temu, żeby zaprzeczyć rozważaniom o architekturze Mińska przez autorów białoruskich. Znany artysta A. Klinow pisze:

„Nasza stolica ma charakter idealnego socjalistycznego miasta. W takim charakterze Mińsk został zaprojektowany przez autorów projektów jego powojennej odbudowy, projektów, które zostały dokładnie zrealizowane. Główna magistrała białoruskiej stolicy – najcenniejszy na terenie Białorusi pomnik sowieckiej epoki w urbanistyce, stanowi jedno z bardziej wybitnych dzieł architektury, zbudowanych w XX wieku na wschodzie Europy. Zespół prospektu zbudowano na cześć Zwycięstwa Narodu Sowieckiego podczas Wielkiej Ojczyźnianej Wojny. (...) Ołtarzem imperium, bez wątpienia, była Moskwa, i idealne miasto powinno być zbudowane raczej tam, na wschód od Mińska, pod dwoma warunkami: a) obecności głównego architekta projektu, i b) posiadania ogromnego budowlanego placu. Z pierwszym warunkiem nie było problemu, ale drugi warunek ustawił na drodze przeobrażenia Moskwy w Idealne Miasto przeszkodę nie do przewyżyczenia. Nie chciano burzyć Moskwy. I dlatego nie patrząc na wysiłki i starania licznych pokoleń sowieckich architektów, Moskwa pozostała eklektycznym nagromadzeniem, gdzie fragmenty Miasta Słońca sąsiadują z Kremlm i mauzoleum, Arbatem i Twerskim bulwarem, Taganką i Zamoskworczecem. A w Mińsku się udało, chociaż wbrew woli właścicieli. Miasto

<sup>16</sup> B. Koup, *Widma Marksa: brodząc po Mińsku śladem Derridy*, <http://takaya.by/texts/essay/prizraki/>.

<sup>17</sup> Ibidem.

zostało zbudowane jak Triumfalna Arka wprowadzająca do Głównego Miasta Imperium. W istocie jest to miasto jednej ulicy Stalina – Lenina – Skaryny – Niepodległości – w dół której, z obydwu stron, ciągną się wielokilometrowe i bogato zdobione ‘ściany’<sup>18</sup>.

Z tego, co pisze Klinow, wynika, że w architektonicznej osnowie Mińska leży *architektoniczna Utopia* zrealizowana szczególnie tutaj i niemająca analogii w żadnym mieście byłego ZSSR. W Utopii tej znajduje się też inny sens: ma ona być ogromną i dekoracyjną bramą do stolicy Imperium Moskwy.

Opowieść Klinowa w pełni odpowiada rozważaniom Koupa o *nieuchwytności i widmowości* Mińska: czyż realny kształt Utopii może być inny niż nieuchwytny oraz widmowy? Jednakże za Utopią i widziadłami nie ukrywa się maskarada ekscentrycznych architektonicznych idei, lecz tragiczny los Mińska, leżącego na skrzyżowaniu cywilizacji i unicestwianego minimum raz na sto lat. Właśnie ten tragiczny los, a nie dopiero co miniona sowiecka przeszłość, określa także dzisiejszy stan mieszkańców miasta. Ich przeszłość jest nieuchwytna, są zakłopotani, nie mogą dojść do siebie z powodu zniszczeń ostatnich stuleci i jeszcze nie wybrali swojej drogi. W tym sensie symbole miasta okazują się znacznie bogatsze od tych opisanych przez autorów *Transit Spaces* w tekście udostępnianym na wystawie: jest w nich przypomnienie Księstwa Połockiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Rzeczypospolitej i Imperium Rosyjskiego, Białoruskiej Narodowej Republiki i na koniec ZSSR. Przy tym otaczający Białorusinów sąsiedzi dawno uporali się ze swoją przeszłością, a w rezultacie Białorusini zostali bez niczego: praktycznie wszystkie ich symbole odsyłają do innych państw i ich historii. W takiej całkowicie widziadlanej sytuacji pozostaje chyba tylko zdjąć z siebie wszelkie zobowiązania i roztopić się w ciemności nocnego Mińska. Jednakże taka postawa nie zadowala wszystkich i miasto powoli zaczyna obrastać historiami, których fragmenty były już tu przywołane.

- W jaki więc sposób można scharakteryzować Mińsk?
- Jako miasto, w którym nie można dowierzać nieuważnemu spojrzeniu, dlatego że na jego powierzchni zamieszkują wyłącznie widma, z których historiami trzeba jeszcze zrobić porządek, przy czym wydaje się, że najpierw muszą to zrobić sami mińszczanie. Jest trochę takich uważnych „obserwatorów” Mińska. Przesłanie wystawy dotyczące tego miasta kwalifikuję jako szczególnie stereotypowe: na miejsce nieudanej próby narodowego samookreślenia Białorusinów, znajdujących się w cieniu Rosji,

<sup>18</sup> A. Klinow, W. Dżun, *Gorad SONca*, <http://www.belintellectuals.com/discussions/?id=75>. Patrz także album Artura Klinowa, *Gorad SONca*, Mińsk 2005.

przychodzi kapitalizm. Myślę, że ogłoszenie przedstawionej przez autorów wystawy prawdy nie wymagało wyruszenia do Mińska...

### Migawka z Warszawy

- Szkoda, że nie da się podjąć podobnej dyskusji na temat Warszawy. Przez nią uczestnicy projektu *Transit Spaces* przejechali doprawdy w ogromnym tempie. Można powiedzieć, iż Warszawa prawie zupełnie na tej wystawie nie była obecna.

- A może Warszawa stała się paradoksalnie obecna właśnie przez to pominięcie? Widziana przez zabrudzoną szybę przejeżdżającego samochodu nie jest, jak się okazuje, egzotycznym miejscem postoju, a jeśli nawet, to w każdym razie zdecydowanie mniej egzotycznym niż Siemiatycze czy Mińsk. Możliwe też, że sam fakt umiejscowienia wystawy daje Warszawie znaczącą pozycję w *Transit Spaces*. Stolica Polski zaistniała jako rama ujmująca projekt: miejsce prestiżowej ekspozycji, jak również możliwość przekazu w kosmopolitycznym kodzie – w języku angielskim. Potraktowano ją marginalnie, ale przecież jest to, jak twierdzi Marta Zielińska, „dziwne miasto”. Zresztą tu też pojawia się kwestia odbioru przestrzeni w ruchu, zwłaszcza z trasy szybkiego ruchu. Kundera w *Powolności* pisał o szybkości i autostradzie jako oderwaniu od możliwości doświadczenia przestrzeni. Zrozumienie miejsca wymagałoby skupienia na szczegółach, na detalach. Czy takie skupienie jest możliwe, jeśli celebrytuje się ruch i dominują schematy organizujące przestrzeń? Dziwi nie tyle niezauważenie Warszawy, ile sposób jej potraktowania, widoczny w jednej migawce. Dwie stroniczki kiepskiego ksero<sup>19</sup> z ledwo czytelnymi fotografiami przedstawiają ponoć „istotną” problematykę lokalną: *clubbing* potraktowany jako wymiar dynamiki współczesnej metropolii. *Clubbing scene* jako nowy sztyk artystyczny Pragi byłby nawet ciekawym tematem, ale merytoryczny poziom jego opracowania w tym projekcie jest żenujący. Tekst poświęcony warszawskiemu *clubbingowi* udostępniono widzom wystawy po angielsku (żeby go przeczytać po polsku, trzeba było zasiąść przed jednym z dwóch ekranów komputerowych), w języku pełnym błędów ortograficznych, gramatycznych i stylistycznych – nieudolnym oraz niechlujnym. Autorzy wyraźnie nie radzą sobie z ujęciem tematu ani z prezentacją argumentu. Takie wprawki byłyby na miejscu na letnich warsztatach studentów. Przedstawione w galerii jako rezultat pracy zespołu teoretyków kultury i urba-

<sup>19</sup> Chodzi o krótki tekst *Clubbing. Club culture between a globalized business and a neighborhood realm* Anne Deschka i Akary Nishii.

nistów, a także podparte autorytetem sławnego Bauhaus Kolleg, nabierają posmaku arogancji.

### „Wystawa to meblowanie umysłu”

- Ciekawe, jak przebiegała rzeczywista współpraca w ramach tego projektu. Jaką rolę odgrywali w nim artyści? Czy obowiązywał podział pracy – na przykład pracą badawczą zajmowali się tylko teoretycy, a przygotowaniem wystawy artyści, czy też wszyscy pracowali razem na wszystkich etapach projektu? Czy projekt wystawy był tworzony wspólnie? Czy wspólnie próbowano szukać sposobów adekwatnego przekładu pojęciowego ujęcia badanych problemów na język obrazu, wizualnej reprezentacji? A także czy interdyscyplinarność projektu zmuszała jego uczestników do wypracowania wspólnego języka komunikacji? Czy samo uczestnictwo przedstawicieli różnych dyscyplin we wspólnych wykładach, seminariach, warsztatach i grupach dyskusyjnych wystarcza do tego, żeby projekt określić mianem wspólnego projektu interdyscyplinarnego? Podobne pytania w pewnym stopniu pojawiły się w projekcie grupy Irwin. Jej uczestnicy podkreślali, że stworzyli modelową społeczność. Upór, który był niezbędny do urzeczywistnienia tego projektu, spowodował, iż niezdolność do porozumienia się przemieniła się w trakcie realizacji projektu w rzeczywistą komunikację, w zainteresowanie sobą nawzajem, własną egzystencją i tradycją, w której wyrosli współpracownicy. Nie udało im się jednak przekonać do wspólnej podróży znajomych z Ameryki, zakończyli podróż jako odrębna społeczność, w gronie kolegów Słowian.

- Warto zadać pytanie, jak powstawała koncepcja tej wystawy, kto jest jej autorem – uczestnicy projektu czy kuratorzy? Być może bowiem grupa członków projektu *Transit Spaces*, zdominowana przez teoretyków, a nie artystów (choć jest to tylko przypuszczenie, dostępny wykaz uczestników nie uwzględniał ich profesji), zajęła postawę, zaznaczmy: zazwyczaj dziś dyskwalifikowaną, że sztukę tworzy ‘muzeum’, a nie artysta<sup>20</sup>. Kuratorom więc powierzono rolę kreatorów i interpretatorów dzieła/dzieł. Nie jest to dziwne – wszak to kurator przez świadome zestawienie pewnej liczby dzieł wedle własnej koncepcji ustanawia niejako „dzieło drugiego stopnia”. W przypadku tej wystawy dziełem kuratora mogłoby być „dzieło drugiego stopnia”, powstałe z zestawienia materiałów wypracowanych przez uczestników projektu. Trzeba jednak zaznaczyć, że zwykle kurator ope-

<sup>20</sup> P. Krakowski, „Od antysztuki do antymuzeum. Kryzys muzeów” (w:) idem, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 143.

ruje dziełem/dzielaми stanowiącym/stanowiącymi skończoną artystycznie całość, tym razem zaś było inaczej. Jest to o tyle ważne, że wiąże się z koniecznością zaangażowania się kuratora w inny proces interpretacyjny. Kiedy kurator dostaje prace będące skończonymi całościami (uznanymi za takie przez autora), interpretuje je i w oparciu o tę interpretację tworzy konteksty, czyli umieszcza jedno dzieło w sąsiedztwie innych dzieł, które stają się wówczas dla siebie komentarzami. Jednak w przypadku wystawy *Transit Spaces* poszczególne materiały nie stanowiły zamkniętych, skończonych dzieł sztuki, lecz tylko ślady pewnych działań – nie interpretowane pojedynczo, lecz zestawione razem w pewnym porządku ślady te miały budować komentarz do pytań, jakie stawiali sobie uczestnicy projektu. Innymi słowy, interpretacja oczekiwana od kuratorów powinna opierać się na takim usystematyzowaniu materiału (tekstów, diagramów, zdjęć, *etc.*), by stanowił on czytelne postawienie problemów/pytań i wskazał kierunek ich skomentowania (co nie znaczy: ich rozwiązania) przez twórców projektu. W ten sposób powstałaby przestrzeń dialogiczna, a pytania oraz komentarze podjęliby i kontynuowali widzowie. Zazwyczaj kurator, dokonując interpretacji, sięga po narzędzia z takich dziedzin, jak antropologia, filozofia czy socjologia, i stara się odkryć motywacje artysty. Tym razem jednak, jak się zdaje, skoro kuratorzy otrzymali materiał już przygotowany przez antropologów, filozofów, socjologów, urbanistów itp., to zawiesili poszukiwanie takich narzędzi i zaniechali próby formułowania własnego komentarza tego typu. Równocześnie, ponieważ wystawa *Transit Spaces* była określona jako projekt badawczy, a cele i motywacje zostały wyraźnie sformułowane, kuratorzy zrezygnowali z własnych prób odkrywania innych motywacji, a także przemyśleń na temat tego, dlaczego dla uczestników projektu ważne było postawienie takich właśnie, a nie innych pytań i dlaczego zdecydowali się, by wyniki swego projektu badawczego zaprezentować w formie wystawy. Można zacytować efektowne, choć stanowiące duże uproszczenie sformułowanie Adama Szymczaka, iż „wystawa to meblowanie mózgu, a nie aranżacja witryny sklepowej”<sup>21</sup>. Niestety, w przypadku tej wystawy meblowanie umysłu chyba się nie powiodło.

### III. UWAGI KOŃCOWE

Chociaż w trakcie dyskusji pojawiło się wiele uwag krytycznych wobec zamysłu wystawy i jej wykonania, to jednak ekspozycja mogła stanowić

<sup>21</sup> *Artysta na górze brudnego śniegu*, wywiad Katarzyny Bielas i Doroty Jareckiej z Adamem Szymczykiem, *Gazeta Wyborcza – Duży format*, 4.05.2003, s. 23.

inspirujące doświadczenie. Współmyślenie w trakcie dyskusji toczoney na seminarium musiało przerodzić się we współmyślenie w czasie redagowania zapisu tej dyskusji i nadawania mu odpowiedniej formy. Okazało się, iż szalenie trudne jest wypracowanie takiej formy, która odzwierciedlałaby „dzianie się” wspólnego procesu myślenia, a jednocześnie prezentowała go w postaci skończonej, czyniąc jego zapis czytelnym dla osoby nieuczestniczącej w tym procesie bezpośrednio. W pewnym sensie doświadczyliśmy tych samych trudności, które były udziałem uczestników projektu *Transit Spaces*. Zrozumialiśmy, iż współmyślenie i współdziałanie we współczesnym świecie zdarza się na tyle rzadko, że dla uczestników tego procesu sam fakt jego zaistnienia stanowi wartość. Proces ten stał się dla nas *sensu stricto* tranzytem, podróżą, wędrówką idei – doświadczeniem dziejącej się transkulturowości, lecz nie globalizacji. Znalezienie czytelnej formuły przekazu nie jest łatwe; wydawało się, że można zrezygnować raczej z czytelności niż z próby zaprezentowania procesu, gdyż ważne i cenne okazuje się to, iż ten proces się po prostu wydarzył.

Współmyślały i dyskutowały: Olga Bażenowa (Mińsk), Ella Chmielewska (Edynburg), Beata Elwich (Warszawa), Krystyna Gutowska (Warszawa), Olga Szparaga (Mińsk).

Dyskusja o wystawie toczyła się w kontekście następujących książek:

1. Balthus, *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Fraçoise Jaunin*, przekł. K. Zabłocki, Oficyna Literacka Noir Sur Blanc, Warszawa 2004.
2. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przekł. M. Bryl, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.
3. M. Foucault, *To nie jest fajka*, przekł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
4. K. Olechnicki, „Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego” (w:) idem (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja im. Kopernika, Toruń 2003, s. 13–37.
5. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?*, MIT Press, Cambridge 2005.

TRANSIT SPACES:  
INSPIRATION, CONVERSATION, COLLABORATION

In September 2005, the Section (*Kolegium*) of Social Science and Administration of the Warsaw University of Technology hosted an international symposium, *Place Memory: Tracing the Past in Public Spaces*. The goal of the meeting was to develop strategies for establishing an interdisciplinary research initiative on place identity and visual culture. The symposium coincided with the Bauhaus Kolleg's exhibition *Transit Spaces*, shown at the Center for Contemporary Art. As a presentation of an international and inter-disciplinary project focused on the contemporary problematics of urban spaces located between Berlin and Moscow, and exhibiting the results of the project in a gallery space, *Transit Spaces* project was of particular interest to the participants of the symposium *Place Memory*.

The exhibition, viewed together by all participants of the symposium, provided a catalyst for a discussion on methodologies of inter-disciplinary and inter-cultural research, modes of framing investigations into contemporary urban conditions, and ways of displaying and indexing complex place-bound (and specifically Eastern European) identities.

The discussion, presented here in a form of a dialogue, is both a document of the exchanges and a reflection on innovative modes of presentation of knowledge. The form of a dialogue focuses not on individual voices but on what happens in the process of conversation. Reflections offered here have been grouped thematically, thus foregrounding the collective field of inquiry and a certain common preoccupation rather than any concern with attribution of ideas. A number of issues related to the mediation and presentation of knowledge have been considered: methodological approaches to the display of interdisciplinary material; tensions between visual and textual data and their semiotic fields; the blurring of boundaries between text as a form of representation and text as a discursive tool; representations of specific places and ways of 'reading' and 'writing' urban space; and sensitivity to the local context and its specificity. The dialogue has been organized into the following thematic sections: the 'work in progress' as a stylistic gesture; rhetorical modes of presenting/exhibiting research process; *Transit Spaces* as an art project; the context of *Transit Spaces* (art projects dealing with travel and identity in Eastern European); the story of Minsk; a cursory glance at Warsaw; the exhibition as a tool for organizing knowledge.