



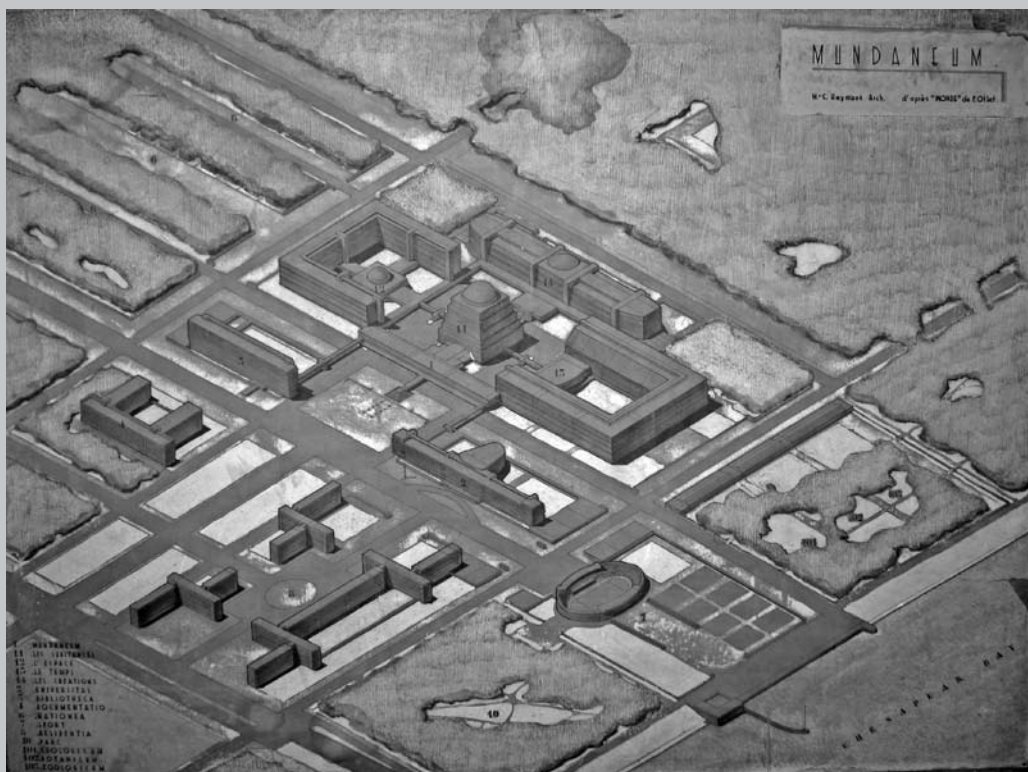
Renzo Martens, Untitled (fragment of) Episode 3, Film Stills 2-8, 2008, fot.

Waldemar Pranczkiewicz INFRASTRUKTURA W TRANZYCIE

W tekście wprowadzającym do pierwszej edycji Biennale w Brukseli (19.10.2008–04.01.09), dyrektor artystyczny wydarzenia, Barbara Vanderlinden zadaje mniej więcej takie pytanie: Jaka jest potrzeba kolejnego biennale w Brukseli przy jednoczesnym zagęszczeniu podobnych wystaw na całym świecie, których liczba jest prawdopodobnie około stu? Analizując współczesne zainteresowanie dużymi wystawami, stwierdza ona, iż jeden model biennale tworzy miejsce promocji (np. Biennale Weneckie, wraz z jego systemem nagród), zaś inne dystrybuują i prezentują aktualne trendy (np. zainteresowanie modernizmem, czy też sztuką koreańską z krajów Azji). Według Vanderlinden posiadanie biennale to prawie jak posiadanie narodowej linii lotniczej, źródło dumy i ambicji. Jej wizja takiej imprezy artystycznej to wydarzenie, które jest zakorzenione lokalnie, wpisuje się w infrastrukturę miasta. Biennale Brukselskie sytuuje się w obszarze tzw. *Eurocore*, który jest demograficzną mozaiką pomiędzy Brukselą, Amsterdamem i za-

głębem Ruhry. Paralelnym terminem, który pojawia się na brukselskiej ekspozycji to *Hollocore*, stworzony przez holenderskiego architekta i teoretyka Rema Koolhaasa. Dla niego *Hollocore* to obszar bez zagęszczeń architektonicznych, bez jednej dominującej kulturowej tożsamości i będący wyrazem postnarodowej urbanizacji (czyli urbanistycznych zmian nie do końca dyktowanych przez jakąś jedną, narodową strategię). Miasta próbują wypełnić lukę po coraz bardziej nieokreślonej tożsamości. Miasta współzawodniczą ze sobą, to one kształtują naszą przynależność.

Tytuł Biennale Brukselskiego brzmiał *Modernistyczność ponownie wykorzystana (Re-used Modernity)*. Modernistyczność nie jest rozumiana jako oświeceniowy projekt lub jego negacja. Jest ona, jak ujmują to organizatorzy, *nie do końca rozwikłanym zagadnieniem*. Modernizm, według dyrektorki wystawy, jest syndromem, dla którego poszukuje się antidotum lub też wyrazu. Nie jest też przypadkiem, iż sama wystawa wpisana jest w architekto-



Paul Otlet, plan Mundaneum, fot. dzięki uprzejmości Biennale Brukselskiego i MuHKA, Antwerp

KONCEPCJE PIERWSZEGO BIENNALE BRUKSELSKIEGO

niczny plan modernizacji miasta, który rozpoczął się ponad pięćdziesiąt lat temu, i którego istotnym momentem była światowa wystawa Expo w 1958 r.

Modernizm na brukselskiej wystawie kształtował się na kilku planach i ujęciach. Ta wielowymiarowość miała zapewne wytworzyć *modernistyczną kompleksowość* w przestrzeni ekspozycji i jej aranżacji. Dwie zupełnie różne tendencje wydają się kształtować ową *kompleksowość*. Pierwsza, kuratorska, tworzy nowe możliwości czytania prac, dotychczas rozpatrywanych jako zupełnie indywidualne badania rzeczywistości, jednakże mogące być także ujmowane jako elementy bardziej określonego planu (np. modernistycznego). Druga, artystyczna tendencja, przyczynia się do tworzenia prac z modernistycznymi odniesieniami, będących jednocześnie w relacji do współczesności. Pierwsza opcja, nowe czytanie pracy, jest budowaniem modernistycznej perspektywy, podczas gdy druga możliwość ukazuje rodzaj konfrontacji z modernistyczną ideologią. Poszczególne prace (a tak-

że samo Biennale) stają się referencyjne. Moduły wystawy interferują ze sobą. Koncepcja pierwszej takiej ekspozycji w Brukseli jest ambitnym planem stworzenia wymiany doświadczeń o różnych perspektywach, z odniesieniami do zjawisk lokalnych jak i globalnych.

Dwie główne ekspozycje Biennale zostały zorganizowane w pomieszczeniach przylegających do węzłów komunikacyjnych – stacji kolejowej oraz stacji tramwajowej. Główna przestrzeń ekspozycji, przy dworcu Bruksela Południe, została ulokowana w budynku dawnej sortowni poczty, wybudowanej w latach pięćdziesiątych, kiedy to miasto przechodziło modernizację. Owe zaadaptowane na potrzeby ekspozycji postprzemysłowe przestrzenie miały, w założeniach organizatorów, podkreślać możliwość gry z organizacją. Stworzona została symboliczna równoległość dwóch aktywności – sortowania i organizowania wystawy. Innym rysem charakterystycznym dwóch głównych lokalizacji biennale była horyzontalność, w dużej mierze



Gordon Matta Clark, *Office Baroque*, fot. Flor Bex, dzięki uprzejmości Biennale Brukselskiego i MuHKA, Antwerp

wytworzona przez architektoniczny charakter ekspozycyjnych przestrzeni.

Mimo iż modernizm był tematem przewodnim, pojawiły się także inne wątki w ramach ekspozycji. Jednym z takich problemów szeroko przedstawionych była kolonizacja Afryki. Inny odłam stanowiły prace, które pokazywały polityczno-socjalne konflikty w wielu miejscach na świecie. Parę realizacji dotyczyło architektury, i to niekiedy prezentowanej pod kątem modernizmu, pewne partie wystawy ukazywały przemieszczenia ideologii (i strategii) z jednego terytorium na inne (jak np. w cyklu zdjęć **Annette Kelm**, *Prefabricated House, Reinerzau*, prezentującym fotografie masowo produkowanych drewnianych domów rekreacyjnych, wzorowanych na alpejskiej architekturze). Poruszony został również aspekt wizualności i konstrukcji obrazu, kuratorski koncept sam w sobie niekiedy modernistyczny, aczkolwiek mogący wchodzić w zakres modernistycznego archiwum i dzieła jako zbioru informacji. Nie tylko więc modernistyczne projekty zdominowały brukselską ekspozycję, pojawiły się także wątki związane z problemem władzy i kontroli.

Jedną z takich prac, które odnoszą się do nadzoru społeczeństwa oraz projektowania systemów kontroli jest wideoinstalacja Jeronimo Vossa pt. *Fanfares for Effective Freedom*. Jego praca składa się z wyświetlanych plansz z graficznymi informacjami, których znaczenie objaśnia monotonny głos lektora. Projekcja rozpoczyna się od zarysu historii tzw. centrum operacyjnego, którego idea stworzenia powstała w Chile, w latach 1970–1973. Miało ono za zadanie kontrolować produkcję narodową, a do współtworzenia owego centrum został zaproszony brytyjski teoretyk cybernetyki Stafford Beer. W dalszej części wykład omawia różne koncepcje zarządzania i kontrolę danych, przybliża historię cybernetyki, poczynając od starożytnej Grecji, by finalnie zaprezentować system informacyjny Schengen. Video kończy się informacją o lokalizacji centralnego komputera tegoż systemu. Całość filmu-wykładu przybiera momentami satyryczny wydźwięk. Z jednej strony projekt pokoju operacyjnego w Chile przywodzi na myśl komunistyczne koncepcje centralnego zarządzania, z drugiej strony Stafford Beer prezentowany jest nie tylko jako cybernetyk, ale jako teoretyk zarządzania, uprawiający także medytację i malarstwo. Kilka jego obrazów jest pokazywanych z nagłówkiem, który ogłasza *Koniec centrum operacyjnego*. Oczywiście nie jest to koniec marzeń o idealnym systemie inwigilacji. Klamrą spinającą film jest partia o systemie kontroli informacji Schengen. Podane są także dane o innych sposobach monitorowania i w jaki sposób wszystkie one próbuje się połączyć w jeden system nadzoru. To, co było pomysłem socjalistycznego rządu w Ameryce Południowej na początku lat siedemdziesiątych, staje się obecnie o wiele bardziej złożoną rzeczywistością / nierealnością baz komputerowych¹.

Inną pracą nawiązującą do systemu Schengen jest minibus Silke Wagner, której praca nosi tytuł *Buergersteig*, 2001–2002. Na samochodzie

transportowym artystka umieściła napis *Lufttransa Deportation Class*. Przed pokazem w Brukseli samochód był prezentowany w trzech miastach niemieckich, w których był wykorzystywany przez organizacje społeczno-polityczne działające przeciwko systemowi deportacji.

O wiele bardziej graficzną, czarno-białą wizję świata zaprezentował z kolei Mounir Fatmi, w pokazie prac objętych jednym, wspólnym tytułem: *Fuck Architekt: Chapter III (Pieprzyć architektów: Rozdział III)*. Na dużej ścianie pojawił się napis: *Jeśli Bóg nie chciałby abyśmy go widzieli, uczyniłby nas ślepyimi*. Jego instalacja zawierała też więcej kontrowersyjnych zdań i graficznych obrazów. Jedną z prac, stos kasków ochronnych z imionami filozofów (J. Derrida, Descartes, M. Foucault, J-P. Sartre i inni) to prosta analogia, w której intelektualiści porównani są do inżynierów. Jednocześnie forma prezentacji, stos bezwładnie leżących części ubioru, przywodzi na myśl dość mroczne analogie.

Część ekspozycji na biennale odnoszącej się do afrykańskiego Konga zatytułowana była *List do Leopolda* i dotyczyła *europejskiej kolonialnej wyobraźni*. Kongo było prywatną kolonią Leopolda II pomiędzy 1885 a 1908. *Jądro Ciemności* Conrada jest w dużej mierze wynikiem jego doświadczeń z pobytu w tej kolonii i powieść ta stanowi też ważne odniesienie dla prac koncentrujących się na egzaminowaniu wyobrażeń powstających w społeczeństwie kolonialnym.

Realia współczesnego Konga podejmuje między innymi w swoim filmie pt. *Untitled (fragment of) Episode 3* belgijski artysta Renzo Martens. Obserwujemy autora filmującego zachodnich fotografów, robiących zdjęcia trupom i pozującym, zamaskowanym militariptom z dumnie trzymanymi karabinami maszynowymi. Wypytuje on fotografów o to, ile zarabiają na takich zdjęciach, by następnie podobne badanie przeprowadzić wśród lokalnych fotografów, zajmujących się obsługą imprez okolicznościowych. Wynikiem jego badań jest wykład, który udziela lokalnym fotografom (?) i w którym ilustruje, ile zarabia się na zdjęciach okropieństw, a ile na zwykłych fotografiach z imprezy urodzinowej. Z obliczeń na tablicy, kalkulacji kosztów i zysków, Martens pokazuje, iż z robienia zdjęć imprez osiąga się 1 dolara zysku miesięcznie, natomiast za zrobienie cyklu zdjęć przedstawiających morderstwa, gwałty i chore dzieci jest się w stanie uzyskać 1000 dolarów miesięcznie. Narrator filmu, Martens we własnej osobie, przemawia do młodych mężczyzn: *Byłoby nieracjonalnym nie tworzyć obrazów biedy*.

W pierwszym oglądzie praca Martensa, a właściwie on sam i jego interakcje z Kongijczykami, wydają się jednocześnie prowokacyjne i żenujące. Prowokacyjny jest jego wykład opisujący mechanizmy rynkowe, jednocześnie żenująca jest wizja jego nauki tworzenia obrazu cierpienia na sprzedaż. W innej partii filmu Martens poucza kongijskich fotografów, w jaki sposób ująć w kadrze chore dziecko, jego palec wskazuje pęknięcia na skórze, a głos poucza: *Wystarczy, że uchwycicie w jednym zdjęciu rezultaty cierpienia, jedno do-*



Luc Deleu, *Vipcity*, 1999-2004, fot. dzięki uprzejmości MuHKA, Antwerp.

brze oddające cierpienie zdjęcie wystarczy widziwi aby poczuł, iż jest to sytuacja poważna. Żenująca jest owa łatwość przejmowania zachodniej kreacji obrazu, kreowania efektownego obrazu. Jest bardzo prawdopodobne, iż partie filmu były inscenizowane, nie jednak to jest istotne, ale pytanie dla kogo ta forma *cynicznej edukacji* została stworzona, kto jest jej odbiorcą. Wydaje się, iż wideodziennik Martensa nie jest w stanie być w pełni wyjaśniającym opisem cudownych mechanizmów rynkowych dla Kongijczyków czy ludzi z sąsiednich rejonów Afryki. W perspektywie pracy Martensa Kongijczycy są społeczeństwem *nieświadomym*, autor mówi do kamery, idąc przez dżunglę: *Ludzie z lasu nie mają pojęcia o nowych produktach*, a także: *Należy ich szkolić, uświadamiać*. Projekt Martensa uderza w dużej mierze w mechanizm funkcjonowania zachodnich mediów. Pokazuje nam, iż obraz cierpienia i walki, to obraz kreowany w bardzo dokładny sposób i prezentujący jedynie fragment całości problemu, a także bardzo mocno uwikłany w generowanie kapitału².

Z kolei na innym piętrze pocztowego centrum praca Elsy Opsomer była wyświetlana na dwóch ekranach z projektorów na taśmę 16 mm. Jej filmowa instalacja zatytułowana *Building stories #002: Love Suffering Mechanical Disorder* dotyczyła dwóch modernistycznych lokalizacji. Na jednym z ekranów wyświetlane były wnętrza centrum kulturalnego AKM (Atatürk Kültür Merkezi) w Istanbulu, natomiast na drugim modernistyczna architektura brukselskiego kompleksu Północ-Południe. Zostały więc zestawione dwie różne lokalizacje geograficzne, jednak obie o tych samych modernistycznych charakterach i podobnych właściwościach obrazu filmowego.

Filmowanie budynku, prawie że odchodzącego w zapomnienie, nie jest melancholijną podróżą do przeszłości, to raczej odwiedziny i badanie obecnej kondycji budowli. Wnętrza centrum wydają się opustoszałym gmachem, który złote lata ma za sobą, jednak ciągle ujawnia interesujące elementy dekoracji i konstrukcji. Oprócz obrazów korytarzy, mozaik i lamp, pojawiają się też fragmenty, w którym jakieś dłonie przeglądają książkę o budynku. Podobnie jest z brukselskim ciągiem komunikacyjnym Północ-Południe. Część tego kompleksu znajduje się pod ziemią, obrazy pustych peronów mieszają się z krajobrazem miejskim oglądanym z wnętrza jednego z budynków. W większości ujęć kamera śledzi panoramicznie otoczenie, minimalistyczny, mechaniczny dźwięk towarzyszy obu obrazom. Zestawienie dwóch kompleksów modernistycznych to także praca o transformacji. Budynek AKM jest planowany do rozbiórki, natomiast brukselski ciąg także podlega nieustannym zmianom.

Wystawa w podziemiach stacji Anneessens zatytułowana była *Horyzont & Podziemie*. Tę część ekspozycji, podobnie jak w centrum sortowniczym przy dworcu Bruksela Południe, cechowało rozciągnięcie w przestrzeni i odniesienia do architektury. W sali rozpoczynającej ekspozycję prace artystów różnego pokolenia zostały zestawione w raczej enigmatyczną sytuację. Dzieła, m.in. Michelange-

lo Pistoletto, Vaasta Colsona, Le Corbusiera i Luca Deleu, reprezentowały szeroki zakres: architektoniczne szkice, rzeźby, naścienny slogan i plakaty. Jedną z realizacji Pistoletto to lustro w ramie, przełamane w połowie i wmontowane w róg pomieszczenia. Jedno lustro tworzy w ten sposób obraz dwóch przecinających się zwierciadeł. Inny cykl tego artysty to plakaty promujące różne poglądy, m.in. *Każdy produkt zakłada socjalną odpowiedzialność* czy *Sztuka może zagrozić twojej chorobie*. Z kolei duża reprodukcja architektonicznego planu Le Corbusiera przedstawia wizję mieszkaniowej zabudowy dla Antwerpii. Projekt Le Corbusiera z 1933 r. to wizja geometrycznej matrycy złożonej z linearnych kompozycji budynków. Vaast Colson prezentuje z kolei rzeźbę, która przypomina kawałek torcika. Obok znajduje się relief ze szkicową postacią przemawiającą do uśmiechniętego deseru słowami: *Kiedyś byłeś częścią czegoś*. Inny projekt tego artysty to zdjęcie kadru witryny, w której umieścił on kilkaset euro w bilonie, przy czym witryna posiadała wycięty otwór w szkłe. Zaaranżowana sytuacja ma tytuł *Rzeźba 1 godz. 30 min.*, a to z uwagi, iż tyle czasu ów bilon pozostał na widoku witryny. Trochę inny aspekt z kolei prezentowały rysunki i notatki Paula Otleta z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych. Otlek, z wykształcenia prawnik, zainteresował się systemami bibliograficznymi i możliwościami ich rozwoju. Jednym z jego inicjatyw było stworzenie skarbnicy światowej informacji, instytucji zajmującej się kolekcjonowaniem i archiwizacją danych. Wraz z Henri La Fontaine udało mu się uruchomić w 1919 r. ową instytucję, nazwaną później *Mundaneum*, która przetrwała do 1934 r., kiedy to rząd belgijski postanowił ją zamknąć. Prezentowane na wystawie szkice są notatkami jego wizji funkcjonowania skarbnicy wiedzy i możliwych jej wariantów. Nie są to w pełni naukowe dokumenty, lecz wizjonerskie projekty, które dla niektórych zapowiadają przyszłą erę Internetu.

Podobny wizjonerski charakter posiadają modele Luca Deleu. Jego gigantyczna makieta zatytułowana *Stacja Europa Centralna* (1986–1989) to projekt ogromnej stacji, wyglądającej niczym popis modelarstwa, dziwnej struktury z jedną nitką szyn, wyrafinowanej zawieszoną i wkomponowaną w wydłużoną strukturę budowli. Trudno powiedzieć, czy owe tory są projektem struktury użytkowej czy też symbolicznym układem, znakiem stacji. Jeśli są częścią użytkową budowli, to wtedy stają się metaforą podróży ponad kompleksowością portu komunikacyjnego. Praca ma formę makiety, jest imitacją podobnych modeli w biurach architektonicznych na całym świecie. Patrząc na tę przestrzenną konstrukcję, trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż jest ona chaotycznym spiętrzeniem. Inna jego praca na wystawie, to jeszcze większa makieta, można wręcz powiedzieć papierowy kolos, zatytułowana *VIPCITY*. Oba projekty są bardzo wizjonerskie, w konwencji innych, niezrealizowanych modernistycznych pomysłów znanych z historii architektury, jak choćby Wieża Tatlina czy projekty wieżowców Franka Lloyd Wrighta.

W innej części ekspozycji *Horyzont & Podziemie* zaprezentowana została dokumentacja zdjęć i korespondencja dotyczących *Office Baroque*, ostatniego budynku poddanego modyfikacji przez Matta-Clarka w Antwerpii w 1977 r. Przedstawiono oryginalną ideę pocięcia budynku, zdjęcia jego wyburzenia, a także listy pomiędzy artystą a Florentem Bexem, ówczesnym dyrektorem International Cultural Center w Antwerpii. To właśnie w jednym z listów do dyrektora instytucji w czerwcu 1976 r. Matta-Clark pisze: *Co ważne, nie robię wystaw w konwencjonalnym sensie tego słowa, tak więc Pańskie plany wystawiennicze zupełnie mnie nie dotyczą. Moje podejście polega na tym, iż działam ze wszystkim co dostępne, jednocześnie poszerzając dostępne możliwości. Używam tkanki miejskiej w jej surowej, porzuconej formie, jej niewykorzystane struktury przemieniam w ożywione przestrzenie. Miejsce w swoim finalnym stanie jest właśnie „wystawą” i przy sprzyjających okolicznościach nabierze w obrębie społeczności lokalnej własnego życia.* Oryginalnie Matta-Clark zamierzał przekształcić fasadę budynku, wycinając sferyczne kształty w poszczególnych jej partiach. Ten projekt nie spotkał się z przychylnością władz miejskich, jakoby zbyt eksponując (otwierając?, udostępniając?) wnętrze budynku dla przechodniów. Artysta zaproponował inny projekt, tym razem koncentrujący się na wnętrzu i proponujący dwa okręgi cięte przez poszczególne piętra budynku. Według anegdoty pomysł został zasugerowany przez dwa nakładające się okrągłe ślady filiżanek po herbacie. Praca w tym modernistycznym budynku z 1933 r., siedzibie towarzystwa żeglugowego, nie przebiegała bez problemów. Wpierw oryginalny projekt został odrzucony, osoba zarządzająca budynkiem, oddając artyście klucze do budynku, stwierdziła szorstko: *Ja nic nie wiem*, co oznaczało brak jakiegokolwiek zainteresowania i brania jakiegokolwiek odpowiedzialności za projekt. W pewnym momencie Matta-Clark postanowił przyciągnąć uwagę publiczności, zamieszczając w lokalnej gazecie zabawne ogłoszenie, jakoby oferujące po-

wierzchnie na studia w budynku w *pełni klimatyzowanym, z dostępem do wody i słońca w ciągu całego dnia*. Zarządca budynku, dowiedziawszy się o ogłoszeniu, wpadł w złość. Artysta wystosował wprawdzie pisemne przeprosiny, w których przedstawił swoje intencje jako chęć zwabienia do budynku potencjalnego kupca nieruchomości i przeprowadzenia z nim filmowego wywiadu. Trudno sobie wyobrazić, czy właściciel budynku pojął cokolwiek z tych wyjaśnień, aczkolwiek pełny brak zrozumienia artystycznego potencjału objawił się dopiero po śmierci Matta-Clarka, a którego konsekwencją było wyburzenie jego *Office Baroque* w 1980 r., w niespełna trzy lata po powstaniu. W niedługim czasie po śmierci Matta-Clarka w 1978 r., Bax i Jane Crawford podjęli próbę zachowania jedyne go budynku artysty. Utworzona przez nich fundacja pozyskała poparcie wielu twórców ze Stanów, którzy byli skłonni ofiarować prace, których sprzedaż umożliwiłaby zakup budynku Matta-Clarka, a także pozwoliłaby na stworzenie muzeum. Niestety właściciel budynku wielokrotnie zmieniał cenę sprzedaży, by finalnie zburzyć go i zbankrutować w niedługim czasie. Ten incydent jest obecnie jedną z większych straconych szans belgijskiego świata sztuki.

Czy biennale było modernistycznym tranzytem, wehikułem przenoszącym pomiędzy ideami i koncepcjami? Jeżeli modernizm (ten ponownie opracowywany) nie jest czymś skończonym, to i brukselska wystawa może być rozpatrywana, jako infrastruktura, konstrukcja umożliwiająca przepływ danych i wiedzy, będąc jednocześnie strukturą w reorganizacji, ciągle poddawanej uaktualnieniom. Pierwsza edycja jest więc swego rodzaju pierwszą próbą organizacji kilku problemów. Kolejne odsłony wystawy powinny dowieść na ile przyszłe reorganizacje (koncepcje) będą w stanie wpłynąć na artystów i publiczność, generując jednocześnie różnorodne komentarze wokół prezentowanych zjawisk.

Styczeń 2009

¹ Film jest dostępny na stronie artysty: <http://measures-taken.blogspot.com/>

² Film Martensa na biennale to tylko fragment, trwający około 5 minut. Inna wersja *Episode 3* trwa około półtora godziny. W tej wersji filmu jeden z Kongijczyków wypowiada się: *Co z tego, iż będziemy mieć zdjęcia wszystkich tych nieszczęść, skoro nie będziemy wiedzieli komu i gdzie to sprzedać*. W innym fragmencie filmu, Martens wraz z swoimi lokalnymi fotografami spotyka osoby reprezentujące Lekarzy Bez Granic i próbuje uzyskać pozwolenie na robienie zdjęć przez ową lokalną grupę. Propozycja jest odrzucona z uwagi, iż Martens nie ukrywa komercyjnego aspektu fotografowania. Z kolei dopuszczanie zachodnich mediów do cierpiących dzieci i dorosłych jest tłumaczone przez lekarzy tym, iż tworzą one wiadomości, tworząc rozgłos dla problemów (element finansowy jest ukryty i niewidoczny w działaniu zachodnich mediów). W innej partii filmu jeden z dziennikarzy mówi do artysty, iż to, czym zainteresowane są agencje to konflikty i okropieństwa, trudno jest sprzedać pozytywne wydarzenia, jak np. paradę czy uroczystość.