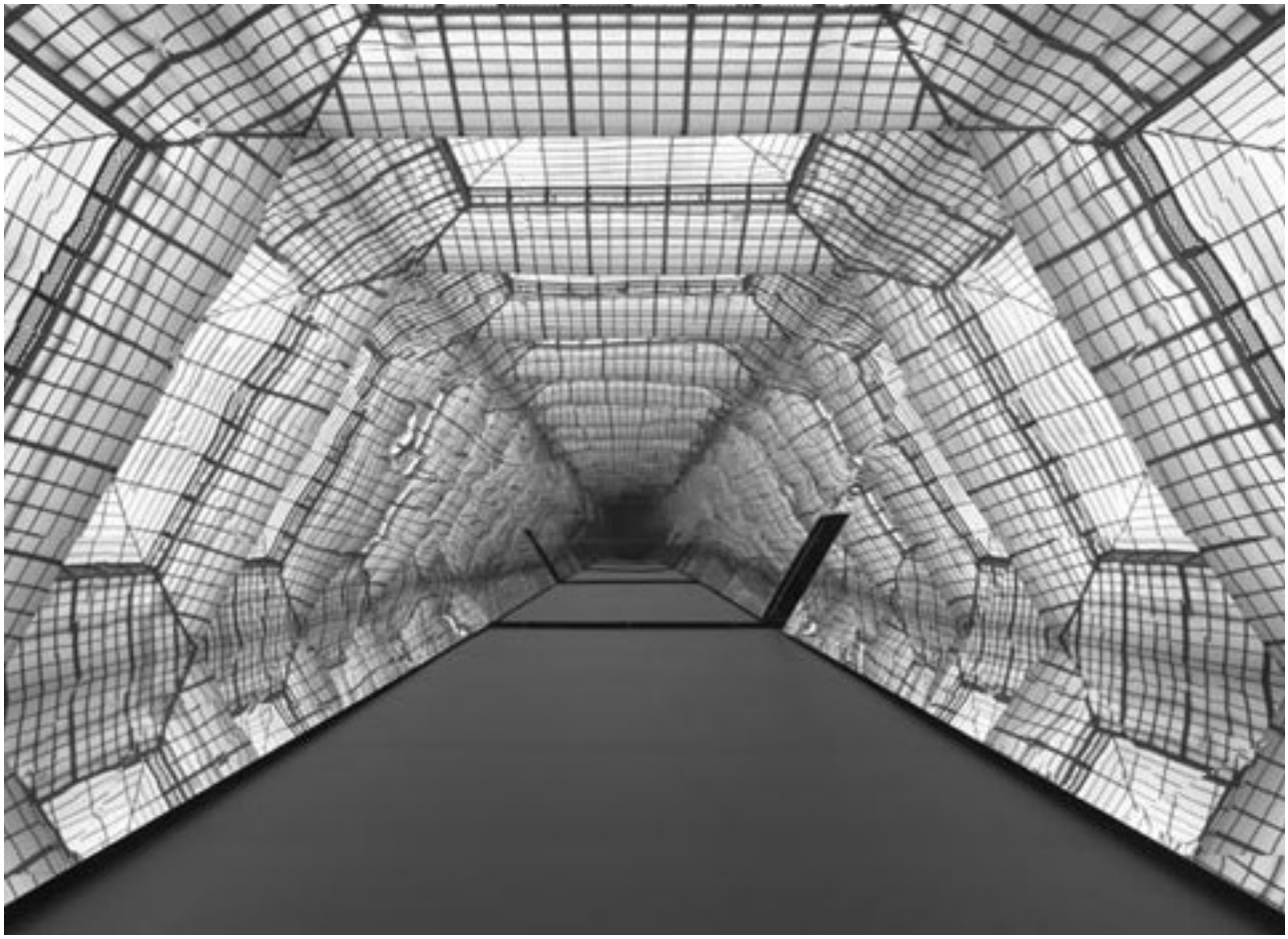

Miasto i sztuka według Olafura Eliassona

Agnieszka Hudzik

Olafur Eliasson
Innen Stadt Außen
Martin-Gropius-Bau
Berlin 28.04.– 9.08.2010

Sztuka to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu – słynny aforyzm Stendhala byłby najlepszym mottem najnowszej wystawy Olafura Eliassona, którą od 28 kwietnia można zwiedzać w prestiżowym muzeum Martin-Gropius-Bau w Berlinie.

Eliasson, duński artysta islandzkiego pochodzenia (rocznik 1967), nazywany gwiazdą artystycznej popkultury, kojarzony jest przede wszystkim z monumentalnymi instalacjami, gigantycznym sztucznym słońcem – „The Weather Project" wykonanym w Hali Turbin londyńskiej Tate Modern oraz ze sztucznymi wodospadami pod Mostem Brooklyńskim w Nowym Jorku. Polskiej publiczności znane są takie jego prace, jak na przykład konstrukcja „camera obscura", przedstawiona w Galerii Foksal, rzeźba-kalejdoskop w Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie, wystawiona w ramach projektu Pawła Althamera czy wreszcie wystawa „The truth of non-digital colours", którą rok temu zorganizowano w poznańskim Starym Browarze.

Najnowsza berlińska ekspozycja zatytułowana jest „Wnętrze miasto zewnętrze"[1]. Zgodnie z tytułem, tematem przewodnim jest przestrzeń miejska, widziana z różnych perspektyw wzajemnie na siebie skierowanych – centrum i peryferii, wnętrza i zewnętrza – oraz ponowoczesne miasto – Berlin, gdzie od lat 90. ubiegłego stulecia Eliasson mieszka, ma swoje studio i pracuje jako wykładowca w Instytucie Badań nad Przestrzenią. Kurator wystawy Daniel Birnbaum – na marginesie: przewodniczący ubiegłorocznego Biennale w Wenecji – zauważa w katalogu, że życie Berlina i prace Eliassona wpływają na siebie nawzajem, tworząc pewną całość. Jednak przestrzeń miejska to tylko jeden z wątków ekspozycji. W prezentowanych pracach kryje się głębsza refleksja, spójna opowieść o roli i miejscu sztuki we współczesnym świecie, którą artysta komponuje, korzystając ze środków wyrazu (języków) wypracowanych tak w historii sztuki najnowszej – od abstrakcjonizmu geometrycznego, przez hiperrealizm, aż po sztukę wizualną – jak i w całej jego dotychczasowej twórczości.

Nie-jasna auto-lokacja

Wystawa składa się z 19 prac, instalacji i rzeźb, rozlokowanych we wszystkich salach na półpiętrze. Mimo że budynek muzeum narzuca określoną kolejność zwiedzania, nie stanowi dla Eliassona jakiegoś szczególnego ograniczenia. Przestrzeń muzealną traktuje on jako otwartą, czemu daje wyraz już przy pierwszym eksponacie. Zaraz przy wejściu zwiedzający wkraczają na „berliński chodnik" – typowy miejski deptak ułożony z dużych płyt granitowych, który ciągnie się przez następne dwie sale, by potem skręcić w lewo, w stronę okna, i „połączyć się" z kolejnymi ulicami Berlina. W ten sposób miasto zostaje przetransportowane do muzeum, a sztuka wychodzi na „gościniec", nie ogranicza się tylko do ram jej narzuconych, wychodzi ku swojemu zewnętrzu, ku temu, co można nazwać greckim wyrazem parergon, oznaczającym pracę uboczną, to, co poza dziełem. Według tej logiki, w innej sali prezentowana jest praca pod tytułem „Succession" (dziedzictwo, ciągłość):

[1] W oryginale tytuł wystawy brzmi **Innen Stadt Außen**. Dwa przeciwstawne przysłówki miejsca innen i außen, oznaczające „w środku" i „na zewnątrz", rozdzielone są rzeczownikiem Stadt – „miasto". Jednak w niemieckim tytule ukryta jest pewna gra słowna: dwa pierwsze wyrazy pisane łącznie dają słowo Innenstadt – śródmieście. Tłumacząc tytuł, starałam się przede wszystkim zachować jego ascetyczną trójczłonowość. Po zamianie wszystkich słów na rzeczowniki zostaje wyeksponowana jasna opozycja wnętrza i zewnętrza, którą symetrycznie rozdziela miasto. W wersji angielskiej katalogu używany jest tytuł niemiecki, a angielskie tłumaczenie podane jest w nawiasie i brzmi: **Inner City Out**. +

z okna rozciąga się widok na łąkę, oczywiście nie rzeczywistą, ale skonstruowaną – artefaktyczną. Konstrukcję, która dźwiga poletko z trawnikiem, doczepiono na wysokości parapetu, tak żeby horyzont łagodnie się rozciągał i zlewał z otoczeniem muzeum.

Wszystko to jest grą nie tylko z przestrzenią muzealną, nie tylko z fizycznymi perspektywami wnętrze–zewnętrze, ale także z ich semantycznymi odpowiednikami w postaci metanarracji związanych z takimi pojęciami, binarnymi opozycjami, jak natura–kultura, podmiot–przedmiot, oglądający–oglądany, konstytuującymi cywilizację zachodnią charakteryzowaną jako logocentryczna i wzrokocentryczna. Taką grę Eliasson podejmuje także w instalacji „The curious museum" (dziwne muzeum). Tu również zwiedzający wyglądają przez okno, żeby zobaczyć… siebie samych i zewnętrzną fasadę muzeum odbitą w ogromnym lustrze postawionym przed budynkiem. Okno służy za ramę dzieła, które znajdując się na zewnątrz, przynależy do środka i samo jest wnętrzem pustej sali muzealnej. Wzmacniając autotematyzm przestrzeni muzealnej, Eliasson znosi opozycję „w (środku)" i „poza". Muzeum i miasto to dla niego dwie sfery – dwa porządki rzeczywistości, które spotykają się w jego pracach. W tych skrzyżowaniach powstają więc sensy, które wychodzą poza efekty estetyczne. Chciałoby się powiedzieć, że omawiane prace stanowią coś – by znów użyć greckiej metafory – na kształt chiazmu, miejsca spotkania, skrzyżowania, z jednej strony, elementów miejskich, przenoszonych w mury muzeum, z drugiej zaś strony, przedmiotów, które zwykle służą do wyposażenia wnętrz, rozstawianych w niespotykanych dla siebie miejscach w mieście. Zdjęcie jednej z takich instalacji – starego roweru-damki porzuconego na uboczu drogi, z lustrami zamiast kół – widnieje na plakatach omawianej wystawy. Instalacje są niejako „przyczółkami" muzeum w przestrzeni miejskiej. Obydwie przestrzenie, miasta i muzeum, Eliasson stara się jakby zszyć ze sobą, usiłuje otworzyć je na dialog, obalić dzielące je granice, złowrogo wieszczące dla nich zgubę, niebezpieczeństwo izolacji: elitaryzmu instytucji muzeum i wykluczenia – powszechnego niezrozumienia – sztuki współczesnej. Rodzi się pytanie, jak wobec tej chiazmatycznej trans-przestrzeni, wspólnej miastu i muzeum, z teoretycznego punktu widzenia bardzo zasadnej, ma się umiejscowić widz? Jak, tracąc tradycyjne, trwałe punkty odniesienia, ma sobie odpowiedzieć na podstawowe pytanie: gdzie jestem? Według Eliassona, brak jasnej odpowiedzi na to pytanie topograficzne jest zbawienny tak dla nas samych, jak i dla sztuki. Nasza ulotność, lekkość bytu, a wraz z nią brak jasności co do własnego położenia – relatywizm miejsca – chroni nas przed grzechem redukcjonizmu, narzucania na rzeczywistość schematów percepcyjnych. Ma pozwolić nam więc w rezultacie na integralne, całościowe doświadczanie świata. Tracąc grunt pod nogami, tak oto paradoksalnie, pozyskujemy nowe obszary, dzięki zmianie perspektyw poznajemy różne, nieznane dotąd punkty widzenia. „Tam" przestaje być już obce, staje się równie swojskie jak „tu". Ale w takim razie czy „niejasność" proponowana przez Eliassona nie jest w gruncie rzeczy „oświeceniowa"? Czy cały czas nie uprawia on dyskursu poznawczego, który ostatecznie czyni świadomym to, co nieświadome?

Po drugiej stronie lustra

W odwracaniu relacji wnętrze–zewnętrze pomagają Eliassonowi lustra – lejtmotyw całej wystawy. Lustrzane odbicia, tworzące złudzenia optyczne, wprowadzają element niepewności. „Mercury window" – wiszące na ścianie

ogromne lustro o pofalowanej powierzchni, przypominające nieco eksponat z gabinetu krzywych zwierciadeł – rozszczepia, multiplikuje i deformuje odbicia zwiedzających, którzy stojąc przed nim, na próżno starają się rozpoznać siebie, uchwycić i scalić swoje „ja". Uczucie nieuchwytności własnego obrazu i doświadczenie nieskończoności towarzyszą także oglądaniu pracy pod tytułem „Mikroskop". W centrum budynku, w środku sali kolumnowej, Eliasson skonstruował olbrzymią tubę – pomieszczenie z luster. Konstrukcja ma kształt ogromnego prostopadłościanu, który rozszerza się do góry i bezpośrednio łączy ze szklanym zadaszeniem muzeum – źródłem dziennego światła. W całej sali kolumnowej jest ciemno, wszędzie porozstawiane są zewnętrzne części rusztowania gigantycznej konstrukcji. Jedyne źródło światła wydobywa się zza małych drzwi do wnętrza mikroskopu. Przechodząc z ciemności w oślepiającą jasność, wkraczamy do środka lustrzanej bryły. Szklane sklepienie dachu budynku poprzedzielane jest, zapewne dla wzmocnienia, stalową konstrukcją, która układa się w regularny geometryczny wzór. Widząc jego kolejne, zmultiplikowane odbicia, można odnieść paradoksalne wrażenie, że jest się w kalejdoskopie, we wnętrzu kryształowego pałacu – nieskończonego, nieograniczonego przez zewnętrze.

Zabawa lustrzanymi odbiciami jest również tematem 10-minutowego filmu Eliassona – punktu kulminacyjnego wystawy. Projekcja „Wnętrze miasto zewnętrze" to po części zapis akcji performerskich, które artysta przeprowadził w przestrzeni miejskiej. Biała ciężarówka z przymocowanym u boku ogromnym lustrem krąży po Berlinie. Kamera rejestruje zarówno „rzeczywiste" otoczenie, jak i jego odbicie – symulakryczny efekt sprawia, że trudno je czasem od siebie odróżnić: obrazy nakładają się na siebie i pokazywane na ekranie jednocześnie, zlewają się ze sobą i uzupełniają nawzajem. Widz ma złudne wrażenie „oglądu absolutnego" rzeczy z różnych perspektyw naraz, na przykład widzi jednocześnie prawą i lewą stronę ulicy. Momentami złudzenie samo się demaskuje, zdradza swoją techniczną sztuczność ukazaniem reszty ciężarówki czy pleców kamerzysty. Samoświadomość pozoru ma uspokoić widza, który może się zatracić w ulotnych, drgających i przemieszczających się obrazach. Pewność i niepewność mieszają się ze sobą. Z jednej strony mamy przed oczami znane berlińskie zaułki, zwyczajnych przechodniów i rowerzystów, którym towarzyszą typowe odgłosy wielkomiejskiego życia. Z drugiej strony – ciągle zmieniające się, migoczące lustrzane odbicia, które trudno nam odróżnić od oryginałów. Film Eliassona kończy się panoramą na rondo. Ukryta w niej symbolika permanentnej powtarzalności może być odczytywana jako autoreferencjalna wypowiedź artysty. Proponuje on powrót do źródeł sztuki – sztuka powinna, według niego, zatoczyć koło, wyjść na nowo na ów „gościniec" ze Stendhalowskiej formuły, by na nim przyglądać się rzeczywistości, kontestować ją i zarazem oswajać.

Od Euklidesa do Eliassona

Eliasson operuje antonimami, zestawia ze sobą przeciwieństwa: oprócz migoczącej nieuchwytności lustrzanych odbić kolejnym ważnym wątkiem wystawy jest eksponowanie tego, co stałe, pewne, uchwytne, matematycznie obliczalne. To ostatnie objawia się w jego fascynacji bryłami, która najlepszą artykulację znalazła w sali nazwanej „Model room". Ogromny stół zastawiony jest różnokształtnymi wielościanami, niedokończonymi modelami, szkieletami brył różnorakiej wielkości, wykonanymi z drewna, stali bądź drutu. Każdy z eksponatów +

jest inny – figury małe, duże, wklęsłe i wypukłe są chaotycznie porozstawiane na stole lub zawieszone nad nim. Między nimi znajdują się lustra i lampy, które emitują mocne żółte światło. Przy tak sztucznym, wyraźnym oświetleniu twarze zwiedzających zaczynają także przypominać bryły matematyczne. Do wnętrza niektórych brył można zaglądać, na kilku z nich projektowane są krótkie wideoklipy, ukazujące techniczny proces powstawania tej instalacji tudzież sylwetkę tańczącego człowieka wykonującego mechaniczne ruchy. Przez trudny do ogarnięcia wzrokiem bałagan i chaos przebija jednak jakiś porządek, jakieś prawidłowości geometryczne. Niezmienne prawa matematyki są dla Eliassona niczym kompas. Zdaje się, że to w nich właśnie szuka on orientacji w świecie ponowoczesnym.

Hipoteza ta znajduje potwierdzenie w jednym z krótkometrażowych filmów wyświetlanych na wielościanach – pojawia się na nim rzeźba „Reality compass", która zresztą wisi w kolejnym pomieszczeniu jako osobny eksponat. Eliasson, niczym grecki matematyk Euklides, porządkuje przestrzeń i podporządkowuje ją sobie, nanosi ją na układy współrzędnych, dzieli na płaszczyzny. Stara się ją uchwycić i ogarnąć. Ma przy tym jednak świadomość, że jest to zamierzenie z góry niemożliwe i nieosiągalne. W jego obliczeniach zawsze pozostaje sfera niedopowiedzenia, której nie można zapisać według wzoru matematycznego, nie da się jej domknąć. Dlatego też w skonstruowanych przez niego 2 kulach, ogromnych, zbudowanych z wielu warstw kolorowych, witrażowych szkiełek, zawieszonych u sufitu niczym żyrandole, naprzeciwko siebie, znajdują się otwory, przez które wydobywa się światło z żarówki znajdującej się w środku – figury pozostają niedomknięte. Otwartość na nieuchwytne, która dochodzi do głosu w miejscach przełamania matematycznej precyzji, pojawia się także na wspomnianym już stole zastawionym bryłami. W jego rogu leżą trzy naturalne szyszki. Pierwotna organiczność w zestawieniu ze skomplikowaną geometrią otwiera całość instalacji na inne, amatematyczne wymiary rzeczywistości. Gra kontrastami, opozycjami obliczalne–nieobliczalne, choć zdaje się precyzyjnie wkalkulowana w prace Eliassona, pojawia się w nich czasem także całkiem spontanicznie. Instalacja „Twilight stars", składająca się z wysokiego muru wielościanów – trójwymiarowych gwiazd, zostaje uzupełniona o element interakcji międzyludzkich. Ponieważ nałożone na siebie bryły są poprzecinane, niepełne – brakuje im ścian, zachęcają one do zajrzenia do środka. Ich wnętrze wypełniają lustra, w których widać zmultiplikowaną geometrycznie nieskończoność i… drugą osobę, która zagląda do bryły z przeciwnej strony. Twarz Innego w prześwicie między bryłami jest jakby niewiadomą „x" w równaniu przestrzeni Eliassona.

Sensorium z podtekstem

Omawiana wystawa nie daje się jednak zredukować do gry binarnymi opozycjami, jednoznacznymi przeciwieństwami, stawia opór przed odczytywaniem jej wyłącznie za pomocą kilku znanych kluczy interpretacyjnych. Mamy bowiem tutaj do czynienia z realizacją artystyczną niestabilną zarówno symbolicznie, jak i ontologicznie. Z jednej strony, Eliasson, posługując się przedmiotami obciążonymi bagażem symboliki, ewokuje poszczególne roje znaczeń, z drugiej zaś, konsekwentnie próbuje zanurzyć się w czystej, „nieskażonej" znaczeniami wizualności. Interesuje go obraz jako taki, a dokładnie moment jego powstawania lub raczej wywoływania. Obraz w jego rozumieniu nie jest gotowym artefaktem prezentowanym widzowi,

lecz raczej efektem ubocznym – a może lepiej: syndromem lub synergią – wielu nakładających się na siebie czynników, stymulowanych przez artystę, ale wymagających uzupełnienia przez odbiorcę. Eliasson dlatego też bardziej aranżuje niż tworzy obrazy, sięgając przy tym po ulubioną przez siebie materię, taką jak woda, mgła i światło. Łącząc ciemność z ostrym, migoczącym światłem oraz włączonym wężem ogrodowym, wijącym się pośrodku sali, otrzymuje efekt przeskakujących klatek z czarno-białego filmu. Inna sala przecięta jest na pół ogromnym ekranem, umożliwiającym jednak widzom przejście. Z jednej strony na ekran pada zielone, z drugiej – białe światło. Po stronie zielonej u sufitu zawieszona jest prostokątna rama, po białej – rama tej samej wielkości, tym razem jednak wypełniona tworzywem. Oba przedmioty umieszczone są w symetrycznej odległości od ekranu i obracają się wokół własnej osi. Konstelacja ta sprawia, że ekran jest miejscem gry wirujących cieni, które przemieniają się w niezależny obraz – zmieniający się film (notabene praca nosi tytuł „Your roundabout movie"). Co ciekawe, „filmowość" obrazów Eliassona, ich ciągła zmienność, płynność połączona jest z zabiegiem przetransponowania konstrukcji przestrzennych na dwuwymiarowe płótno – ekran. Tak samo jest w przypadku pryzmatu, który rozbija wiązkę światła i rzuca na ścianę obrazy obracających się tęczowych kręgów, oraz jednego z pomieszczeń, przedzielonego szczelnie na pół grubą, żółtą, transparentną folią, na której można ujrzeć obraz zwiedzających z drugiej strony folii.

Eliasson zdaje się pytać: czy istnieje obraz podstawowy, bezcelowy w swojej „obrazowości", niewychodzący na zewnątrz, poza siebie, poza swoje ramy ku szerszym znaczeniom? Tropi dlatego obrazy „pierwotne", sięga po jedną z ich najstarszych form, która towarzyszy ludzkości od najdawniejszych czasów – cienie na ścianie. W trzech kolejnych salach ustawia po kilka reflektorów w taki sposób, że cienie zwiedzających zostają zwielokrotnione: w pierwszym pomieszczeniu są czarno-białe, w drugim powiększają cień postaci, w trzecim zaś nabierają przyjemnych pastelowych kolorów. Czy w rezultacie to potrójne studium cieni daje jednak rzeczywiście „czysty obraz"? Począwszy od Platońskiej jaskini, obraz ten nigdy nie jest całkowicie asemantyczny, wolny od znaczeń, inaczej: nigdy nie jest tylko niemą rzeczą. Obraz zawsze jest jakimś znaczeniem rzeczy. Jednego od drugiego nie sposób precyzyjnie oddzielić. Eliasson zdaje sobie z tego sprawę, dobrze wie, że kultury „reterytorializują" obrazy, zawłaszczą je, przypisując im znaczenia. Traktują je jak puste wazy, do których następnie wlewają teksty przylepiające się na stałe do ścianek naczynia. Artysta upatruje ratunku przed jednoznacznością – albo: końcem znaczenia – w zmysłowości, która uwolnić ma odbiorcę od wtórnej refleksji i przenieść go w fazę zmysłowego, czyli pierwotnego estetycznego doświadczenia. Temu też służą ostatnie pomieszczenia opisywanej tu wystawy. Wypełnione gęstą mgłą pokoje oświetlone są mocnym światłem w różnych barwach, tak że zwiedzający, chodząc w nich po omacku, wkraczają w obszary kolejnych kolorów, od żółci, przez zieleń, czerwień, róż, niebieski, aż po fiolet. Ale czy jest to stan wyzwolenia od znaczeń, czy tylko naszego uwięzienia w przestrzeni? ○