

Martyna Chreścijańska

Współczesne wieże Babel. Międzynarodowy projekt pałacu encyklopedycznego jako forma przestrzenniania

Kluczowym pojęciem dla zrozumienia całej koncepcji Biennale jest *prze-strzeń*¹. Biennale jest zjawiskiem przede wszystkim przestrzennym, choć myląca może być jego nazwa (z wł. „dwuletni”) – wystawa nie rozciąga się w czasowości, jej specyfiki nie określają nawet do tego stopnia dwuletnie interwały, co fakt, że rozgrywa się w przestrzenności. Z drugiej strony nie bez znaczenia pozostaje fakt, że cykliczność wystawiania pozostaje w stanie ukrycia w porównaniu z natarczywą obecnością przestrzenną. Pozostając w ukryciu interwałowym, kiedy tylko czas wystawy nadchodzi, opanowuje ona, czy nawet zaraza, całą przestrzeń miasta, nie ograniczając się do wydzielonego obszaru. W trakcie wystawy cała Wenecja staje się monumentalnym pasażem wystawienniczym, ujawniając w pełni swoją naturę miasta-labiryntu.

Monumentalna przestrzeń Arsenалу, historycznego kompleksu wojskowo-stoczniowego, została zaaranżowana na potrzeby Biennale, z celową niedbałością pozostając jednak w stanie surowym, nieukrywającym swojego historycznego i uprzedniego charakteru. W przeciwieństwie do Centralnego Pawilonu², który stał się przestrzenią idealnie wyprofilowaną, o prawie świątynnym kształcie *temenosu* z wyznaczonym centrum otoczonym salami, Arsenał pozostał w niewzruszony sposób surowy. Sztuka raczej się w nim załęgła, znalazła swoje miejsce, aniżeli to Arsenał został wymodelowany na jej potrzeby. Nie jest to przestrzeń zaprojektowana do produkowania konkretnych doświadczeń, raczej swoiste laboratorium udzielające przestrzeni dla eksperymentu opartego na wielogłosowości i heterogenii. Doświadczenie byłoby tutaj rozumiane nie tylko jako eksperyment, ale jako poddawanie się próbie, w etymologicznym rdzeniu *per-* oznaczałoby „próbować, ryzykować, działać śmiało”, waloryzując więc raczej afektywną niż kognitywną semantykę doświadczenia³.

Prze-strzeń Biennale nie jest zaprojektowana tak, aby wytwarzać konkretny typ doświadczenia, ale raczej poddawać próbie, wystawiać na jego różne typy. Jednocześnie trudno mówić o jednorodnej przestrzeni Biennale, ponieważ Wystawa przyjmuje różne formy przestrzenne, pośród których należy wyróżnić przede wszystkim: labiryntowo-rozciągnięty Arsenał, krajobrazowe Giardini,

1 Artykuł powstał z inspiracji 55. Biennale odbywającego się w Wenecji w 2013 roku.

2 Pawilon Centralny, w przeciwieństwie do Arsenалу, został wybudowany w 1894 roku na potrzeby Biennale. W późniejszych latach był przebudowywany.

3 V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekan, Wyd. Volumen, Warszawa 2005, s. 18-19.

z wyszczególnionym Centralnym Pawilonem oraz pawilony – te skupione przy Pawilonie oraz te rozsiane w przestrzeni miasta. Chociaż skupię się jedynie na tych kilku przykładach przestrzeni, należy wspomnieć, że nie jest to wyczerpująca lista typów przestrzeni, które przyjmuje Biennale, w przypadku którego powinniśmy mówić raczej o zjawisku artystyczno-przestrzennym niż wystawie czy galerii.

Temat, który przyjęło 55. Biennale, w jeszcze większej mierze zaznaczył rolę przestrzenności, a także wpłynął na metacharakter samej wystawy. „Pałac encyklopedyczny” to nie tylko temat czy kategoria, którym podporządkowana została narracja wystawy. To projekt, który nawiązuje do długiej tradycji, nie tylko na poziomie wyobraźni społecznej, ale prywatnych obsesji – stworzenia mikrokosmosu, który byłby uniwersalną kolekcją różnorodnych doświadczeń, skończoną i dającą przedsmak nieskończoności jednocześnie. Pod z pozoru niewinnym tytułem Massimiliano Gioni, kurator tegorocznej wystawy, przemycił śmiały projekt, który może być uważany za kolejną próbę, po renesansowych teatrach pamięci i Pałacu Encyklopedycznym Marino Auritiego, materializacji niewidzialnego wymiaru ludzkiej wyobraźni.

Patronem oraz źródłem inspiracji dla całej Wystawy stał się projekt Auritiego, a model jego Pałacu Encyklopedycznego Świata został umieszczony w kluczowym miejscu – w wejściowej sali Arsenau. Auriti rozpoczął pracę nad projektem Pałacu w latach 50. XX wieku, zaraz po tym, jak przeszedł na emeryturę. W garażu zbudował model pałacu, który, jak sobie wyobrażał, miał być najwyższym budynkiem w jego czasach i miejscem kolekcji całego spektrum dokonania człowieka. Auritiemu nigdy nie udało się znaleźć pieniędzy na realizację tego projektu. Po jego wyobrażonym pałacu pozostał jedynie model, który zbudował samodzielnie w garażu. Pozostała również idea, która już od najdawniejszych czasów przenosi się w czasie w postaci właśnie takich projektów i fantazmatów, jak Pałac Encyklopedyczny Auritiego.

Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji stworzyła szczególną możliwość do podjęcia kolejnej, śmiałej próby zrekolekcjonowania doświadczeń ludzkości. Po pierwsze, w przeciwieństwie do innych tego typu projektów (z wyjątkiem może Atlasu *Mnemosyne*, który przyjął jednak zupełnie inną formę) uniwersum okazało się światem sztuki. To sztuka, jako materializacja tego, co niewidzialne, stanowi metaforę wszelkich doświadczeń ludzkich, tworzy swoiste kompendium tego, co możliwe i co może stanowić uniwersalny katalog rzeczywistości obejmującej jej wszystkie wymiary. Jest to znaczące przesunięcie w stosunku do idei samego pałacu Auritiego, który miał być „muzeum wszelkiej ludzkiej wiedzy, gdzie miały być pokazywane największe osiągnięcia ludzkości, od koła po satelitę”. Pałac Encyklopedyczny stworzony w ramach tegorocznego Biennale wykazuje podobieństwo raczej do Muzeum Wyobraźni André Malraux, jednocześnie nawiązując do takich konceptów, jak *ars memoriae*, pałace pamięci, pasaże czy teatry świata. Jako metakonstrukcja jest nie tylko autotematyczny, ale posiada układ fraktalny – jest pałacem encyklopedycznym, który kolekcjonuje podobne sobie projekty. Oddala się jednak od założeń idealnie archetypowych renesansowych pałaców pamięci – tworzy konstrukcje oparte na skojarzeniach, powtórzeniach, zarówno tym, co analogiczne, jak i tym, co

heterologiczne. W miejscu, w którym pozostawił nas Aby Warburg, pomiędzy, z jednej strony – porządkującą narracją kolekcji i całościującą różnorodność przestrzenią z drugiej – chaosem i mnogością odłamków rzeczywistości, pojawia się Pałac Encyklopedyczny, świątynia sztuki, poświęcona zarówno Apollinowi, jak i Dionizosowi⁴.

Pierwszym doświadczeniem przestrzeni, z którym konfrontuje nas Biennale jako Pałac Encyklopedyczny, być może doświadczeniem fundującym, jest rozproszenie i wpisanie w strukturę miasta. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, jak brzmi pełna nazwa Biennale, stanowi doskonałą okazję do realizacji utopijnego projektu Pałacu Encyklopedycznego. Wpływa na to między innymi jej międzynarodowy charakter, który realizuje założenie uniwersalności mikrokosmosu, jakim miałby być Pałac.

Kolejnym elementem jest sama Wenecja, miasto o głębokich tradycjach kolekcjonerskich. Jak pisze Pomian, to właśnie w Wenecji na przełomie XVI i XVII wieku kolekcjonerzy weszli w „wiek ciekawości”, zaczęły powstawać gabinety osobliwości, znane także pod nazwą Kunst und Wunderkammer, łączące sztukę i naturę, stare i nowe, czyniąc to, co egzotyczne bliskim, a to, co stare, czymś nowym. Kunst und Wunderkammer były tworzone jako mikrokosmosy, „pomniejszone wszechświaty”. Mikrokosmos jest uniwersum oddanym władzy spojrzenia i doświadczeniu, to kosmos, który da się objąć spojrzeniem, jest bowiem „wszechświatem sprowadzonym, by tak rzec, do wymiarów oka”⁵. Pałac Encyklopedyczny stworzony w ramach Biennale ukazuje, że takie przedsięwzięcie podporządkowania podmiotowi patrzącemu tego, co nieskończone, nie jest dłużej możliwe. Pałac stał się metastrukturą wobec licznych prób przedzierzgnięcia fantazmatu o archiwum w rzeczywistość, utrzymując jednak swój własny fantazmatyczny charakter. Pokazuje to istotną różnicę pomiędzy dawnymi projektami a tym, co może być oddane w doświadczeniu podmiotowi współczesnemu.

Wenecja jako miasto samo w sobie jest przestrzenią flaneuryzmu. Przestrzeń determinuje możliwe doświadczenia zwiedzającego, który zostaje skazany na nieustanny spacer, ruch w strukturze labiryntowej, którą tworzą uliczki, kanały i mosty. Prawie pozbawiona placów i skwerów, zmusza do nieustannego przemieszczania się. W Wenecji nie sposób poruszać się wraz z mapą, możliwy jest jedynie intuicyjny i swobodny ruch, nie sposób jednak także się w niej zgubić. Śledzenie pojawiających się nagle na murach, w różnych wizualnych formach, niekiedy przypominających akty wandalizmu, strzałek wskazujących dwa przeciwstawne kierunki organizujące przestrzeń w Wenecji – Rialto i San Marco oraz dworca Ferrovia i Piazzale Roma, pozwala na nieustanne odnajdywanie się, wydobywanie ze stanu zagubienia. Wenecja jest miastem powtórzeń, podobieństw, dróg, których nie sposób przejść w identyczny sposób, obrazów, które zawsze odnoszą się do siebie, powtarzają się i przedrzeźniają. Witryny sklepowe oferują

4 To spotkanie Dionizosa i Apollina w przestrzeni tegorocznego Biennale potwierdza fakt, że ostatnią, prowadzącą już do części otwartej, salę w samym budynku Arsenalu zajmował projekt Waltera de Maria, *Apollo's Ecstasy*, instalacja z olbrzymich prętów z brązu, wyrażająca fundamentalną dla antyku dychotomię pomiędzy Apollinem i Dionizosem. *Apollo's Ecstasy*, 1990, Walter de Maria.

5 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII w.*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 67.

te same widoki, maski karnawałowe, biżuterie lub słodczyce, w nieskończonych powtórzeniach i wariacjach. Miasto-labirynt tworzy powtarzający się wzór na tkaninie, który stał się swoim przestrzennym odpowiednikiem. Wenecja jest imaginarium stworzonym z aktywnej imaginerii flâneura wpatrującego się zbyt długo w renesansowe, labiryntowe wzory.

W ten właśnie krajobraz zostało wpisane Biennale. Oprócz przestrzeni specjalnie oddzielonych (Arsenału oraz Pawilonu Centralnego), zjawisko jakim jest Wystawa, wdzierając się w tkankę miasta, zagrzebuje się przypadkowo w jego meandrach. Mapy imaginarium stają się mapami realnymi, objawionym rajem *flâneura*, który w znanych strukturach miasta rozbudza swoimi snami surrealistyczne krajobrazy. Niewidzialny wymiar uobecnia się, sny przedzierają się przez powierzchnie, nadając miastu fantazmatyczny charakter.

Walter Benjamin, który odkrył dla siebie flaneuryzm tylko dlatego, że miał wyjątkowo zły zmysł orientacji, nieustannie gubiąc się w miastach, które zwiedzał, odkrył sieci map obrazów i skojarzeń. Tak jak Wenecja skazuje spacerowicza na podążanie według wskazówek ukrytych na murach, tak senny świat sztuki daje mu pewne wskazówki, by mógł odnaleźć królicze nory wiedzące do innych światów wyobraźni.

Biennale, jako Imaginarium, z a m i e s z k a ł o Wenecję. Pawilony, rozsiane w całym mieście, mogą być jednak odnalezione jedynie przypadkowo. Rozkosz *flâneura* to przypadkowość, niespodziewane spotkania, nagłe przejścia do innych rzeczywistości. Zanim wędrowiec dojdzie do przestrzeni „właściwej” Biennale, gubi się w gąszczu uliczek, odbija od nich niczym od luster, wchodzi do dziwnych krain.

Zarówno Arsenau, jak i Giardini mieszczą się w południowo-wschodniej części miasta, w oddaleniu o około cztery kilometry od głównej stacji kolejowej Santa Lucia. Wybierając się na Wystawę ze stacji, jeśli nie zdecydujemy się popłynąć *vaporetto*, jedynym odpowiednikiem tradycyjnego transportu, zmuszeni jesteśmy wejść w głąb miasta, przemierzając jego meandryczną strukturę. W tym przypadku, dojście do samej Wystawy oznacza prawie godzinny spacer, naznaczony błędzeniem, przypadkowym natrafianiem na poszczególne Pawilony, wyszukiwaniem napisów na ścianach, przeciskaniem się przez wąskie, zatłoczone uliczki, oglądaniem wystaw i przechodzeniem przez mosty.

Pawilony to mikroprzestrzenie oddane na użytek artystów z różnych krajów. Jednocześnie Pawilon to odmienny gatunek sztuki mogący przeobrazić się jednak w każdy z dobrze nam znanych, jak malarstwo czy performans. Materia, z której korzysta pawilonista, jeśli możemy tak nazwać współtwórców i projektantów tych osobnych łądów, jest przestrzeń, jednak nie jest to architektura w tradycyjnym rozumieniu. Fragmenty przestrzeni realnej zostają przetworzone w sny, służąc materializacji wyobraźni. Są momentami w czasoprzestrzeni, w których niewidzialne staje się rzeczywistością.

W samym Giardini znajduje się kilkadziesiąt stałych pawilonów narodowych. Te kraje, które nie posiadają swoich pawilonów w Giardini zajmują przestrzenie w mieście – ich liczba z każdą kolejną Wystawą rośnie. Sama idea narodowych pawilonów została podyktowana międzynarodową polityką w okresie Zimnej Wojny, współcześnie krytykuje się jej charakter podtrzymujący i odzwierciedlający podział

ekonomiczny i polityczny świata (m.in. na peryferie-centrum). Nie istnieją żadne ustalone i jednolite reguły, które mówiłyby o tym, w jaki sposób poszczególne kraje mają wykorzystywać pawilony, co wpływa na różnorodność doświadczeń, jakie tworzą. Wydaje się, że zasadą wpisaną w logikę Pawilonów jest pewna przypadkowość i nieprzewidywalność. Wędrując po Wenecji zamieszkałej przez Biennale, możemy trafić przypadkowo na rozmaitość wewnętrznych światów, które nagle otwierają się przed zbłąkanym wędrowcem. Możemy natknąć się na przykład na projekt Elpida Hadzi-Vasileva w Pawilonie Macedońskim ukryty w budynku średniowiecznego cechu. Spiralna struktura materialno-przestrzenna *Silentio Pathologia* „zainstalowana” w historycznej architekturze miasta, przypominająca nieco niektóre dzieła Abakanowicz, wprowadza zagubionego wędrowca w nowy wymiar przestrzeni, zanurza w spiralną materio-przestrzeń jedwabiu, kokonów jedwabnika, stalowych zasłon, zmuszając do dotarcia do centrum tego labiryntu, w postaci ściany ze szcurzych skór.

Pawilony zagnieżdżają się czy też wyrastają z samej architektury Wenecji. Wyobrażone zagarnia znane przestrzenie, często użyteczności publicznej, takie jak sale gimnastyczne (np. Pawilon Litwy i Cypru), przestrzenie nieużywane i zaniedbane, ale posiadające swoją historię, jak opuszczone domy. Pawilony kreują także nowe przestrzenie, wychodząc poza to, co oczywiste, jak w przypadku pawilonu portugalskiego, który powstał w przycumowanej łodzi.

Arsenał i Giardini to swoiste centra, królowe-matki, pawilonów wpisujących się w tkankę miasta. Ogromna przestrzeń Arsenau, o długiej tradycji i historycznym znaczeniu, nie była pomyślana jako przestrzeń wystawiennicza. To obszar skolonizowany przez sztukę, wtórnie zamieszkały przez nią. Charakteryzuje go pewna surowość, monumentalność, co być może powoduje jego podobieństwo do nie-miejsca, zony, która nie może być jednak sprowadzona „do wymiarów oka”. Jest to przestrzeń przede wszystkim doświadczana. Źródłem tego doświadczenia jest różnorodność i multisensualność. Przestrzeń odmienna od typowo muzealnej, cechująca się surowością, formą raczej ciągnącego się pasażu, niż zamkniętej formy połączonych ze sobą sal, nie pomaga odbiorcy uporządkować doświadczenia, raczej zanurza go w różnorodności, którą zawiera w sobie. Wejście w przestrzeń Arsenau nie umożliwia nam wędrowki opartej na wyborze, jak to jest w przypadku muzeów i galerii. Przypomina raczej olbrzymi kokon czy pasaż, który połyka i uniemożliwia wyjście w dowolnej chwili. Jednocześnie nie jest to przestrzeń absolutnie zamknięta, k o n t e n e r u j ą c a – nie ma jasnego zakończenia, wyjście przenika się ze światem rzeczywistym. Samo wyjście z budynku Arsenau nie kończy wystawy, poszczególne pawilony i sale znajdują się również w otwartej przestrzeni Arsenau. W pewnym momencie znajdujemy się w ogrodzie, szukając wyjścia, ale orientujemy się, że jesteśmy już poza Wystawą.

Sam fakt istnienia Wystawy w konkretnym kształcie oznacza jednak całościowanie doświadczenia w formie Pałacu Encyklopedycznego. Najistotniejszym znaczeniem Pałacu jest odwrócenie samej figury encyklopedyczności. Rolą encyklopedii jest porządkowanie oraz segregowanie wiedzy. Pałac Encyklopedyczny – jako przestrzeń – r e k o l e k c j o n u j e, ale niczego nie porządkuje. Jediną figurą narracyjną pomagającą uporządkować doświadczenie rozproszenia

poszczególnych projektów artystycznych zaprezentowanych na Wystawie jest sam koncept Pałacu. Arsenal przytłacza, zmusza do nieustannego balansowania pomiędzy porządkiem kolekcji a chaosem doznań. Bardziej niż labirynt, w którym można kluczyć pomiędzy osobnymi fragmentami przestrzeni, przypomina tunel, do którego wrzuceni, jesteśmy nieustannie wystawiani na nowe próby. Jest w tym coś ekscytującego, nasycającego – po całodziennym kluczeniu w poszukiwaniu pawilonów, oderwanych cząsteczek meteorytu, trafiamy do samego centrum Imaginarium, które zaprasza nas olbrzymią makietą Pałacu Encyklopedycznego.

Pałac Encyklopedyczny na tegorocznym Biennale jest próbą realizacji bardzo starego fantazmatu. Powstał jednak w czasach, w których zalew informacjami, skala dostępnych doświadczeń oraz sieć możliwości przekroczyły zarówno wyobrażenia twórców idei teatrów pamięci, jak i Waltera Benjamina, który, ze swoim konceptem pasaży i flaneuryzmu, może być uważany za jednego z ojców-założycieli idei Pałacu Encyklopedycznego. Podobieństwa obecne w obu konceptach wskazują na powiązania pomiędzy Pałacem a benjaminowskim projektem Pasaże. Magia podobieństw czasem tkwi w słowach – jak w przypadku Wystawy, która może być rozumiana nie tylko jako wystawa artystyczna, ale sklepowa. Nadmierny charakter ekspozycyjny, wystawianie fragmentów rzeczywistości na spojrzenie widza, przemienia się w odwrotną figurę – to widz zostaje nieustannie wystawiany – na różnorodność doświadczeń. Chociaż pawilony tworzą mikrokosmosy, bańki wyobraźni, to sama przestrzeń Arsenału przypomina Pasaż, labiryntową przestrzeń wystawienniczą. Pałac, składający się z cząstek przeszłości, takich jak: wota, kamienie, obiekty współczesne (video, sztuka współczesna), śmieci, wizje, artefakty, obiekty znalezione, mikrokolekcje, istnieje poza czasem. Jest krainą Imaginarium, w którym wszystko istnieje jednocześnie, a przestrzenność zamienia czasowość w bezczasowość – lub wieczne „teraz”.

Jak pisze sam Gioni, Wystawa posiada strukturę podobną do muzealnej i opiera się na idei organizowania doświadczeń i wiedzy w formie obrazowości⁶. Kolekcjonuje jednak przede wszystkim „wewnętrzne obrazy” – sny, halucynacje i wizje. Tak jak w dawnych gabinetach osobliwości – rządzi tutaj zasada myślenia skojarzeniowego, które, jak pisze Gioni, doskonale odbija współczesną hiperłączność⁷. „Te osobiste kosmologie, z pozorami wszechwiedzy, rzucają światło na nieustanne wyzwanie pogodzenia siebie z wszechświatem, tego, co subiektywne z tym, co kolektywne, specyficzne z generalnym, indywidualne z kulturą czasów⁸.”

Chociaż Marino Auriti pozostał oficjalnym patronem wystawy, wyczuwalne były również inne, mniej oczywiste wpływy takich postaci, jak Aby Warburg, Michael Foucault czy Gulio Camillo. Oczywiste są również skojarzenia z Biblioteką Babel z opowiadania Jorge Luisa Borgesa. Prawdopodobnie inspiracjami mogły być również paryskie Pasaże oraz Wielka Wystawa Światowa z 1851 roku odbywająca się w (nieistniejącym już) Kryształowym Pałacu w Londynie. Pałac Encyklopedyczny zbiera różne wątki oraz skojarzenia, podobne sobie koncepcje

6 *The Encyclopedic Palace. Short Guide*, Venice 2013, s. 18.

7 Tamże, s. 19.

8 Tamże, s. 18.

i projekty – w tym sensie jest przestrzennym katalogiem katalogów. Jednocześnie, jako wystawa artystyczna, zachowuje coś z charakteru *gabinetów osobliwości* – prezentując raczej skrawki ekspresji, materialne symptomy obsesji niż dzieła sztuki, do których widoku w galeriach jesteśmy przyzwyczajeni.

Pałac Encyklopedyczny łączy co najmniej kilka modeli uprzestrzennionej czasowości, ukazując bogactwo, a jednocześnie niemożność zamknięcia w określonej klasyfikacji samej idei Pałacu Encyklopedycznego. Wystawa składa się z poszczególnych mikrokosmosów, specyficznych monad odrębnych doświadczeń i ich artefaktów.

Katalog mikrokosmosów

Katalogowanie, układanie, akumulowanie

Część prezentowanych na Wystawie prac miała charakter kolekcji, katalogów oraz akumulacji artefaktów, w tym niektóre z nich w tradycyjnym rozumieniu zbioru – jak kolekcja kamieni mineralnych Rogera Cailloisa. Kluczem był z jednej strony biograficzny charakter owych kolekcji, z drugiej – ich kolektywne znaczenia. Na przykład, wraz z kolekcją wotów prezentowaną w środkowej części Arsenалу powrócił typowo muzealny charakter wystawienniczy. Jednocześnie ta typowość została przełamana – szczególnie interesujące w tej kolekcji było to, że miała ona charakter zdefragmentaryzowany – zawierała jedynie elementy (takie jak nogi, głowy, stopy, ręce) figurek, a nie całe postacie.

Analogiczną kolekcję można było odnaleźć w Centralnym Pawilonie – projekt Petera Fischli oraz Davida Weissa, austriackich artystów, składał się z ponad 200 niewielkich rozmiarów figurek z niewypalanej gliny. W zamyśle twórców kolekcja miała pokazywać wybiórczo historię ludzkości w oparciu o dość arbitralny wybór wydarzeń, przedmiotów, fraz czy konceptów historycznych lub wyobrażonych. Wśród figur można było znaleźć między innymi przedstawienie dra Alberta Hoffmana powracającego do domu na rowerze po pierwszym zażyciu LSD, rodziców Einsteina zaraz po spółdzeniu przyszłego geniusza, bochenek chleba czy otwierającą scenę z filmu „2001: Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka. Kolekcja ta stanowi ciekawy kontrast w porównaniu ze wspomnianą wyżej kolekcją dawnych wotów pochodzących z XVI-XIX wieku. Z jednej strony ciekawy fakt stanowi to, że obie kolekcje mogły znaleźć się na tej samej wystawie (choć w innych budynkach), z drugiej – ich porównanie ukazuje zmiany, jakie zaszły w samym rozumieniu zarówno kolekcji, jak i „różnicowania świata”.

Uri Aran przygotował instalację, wykorzystując znaną z innych jego prac „gramatykę biurokratycznego formalizmu”, ukazującą uniwersalne ludzkie pragnienie uporządkowywania i identyfikowania się z kofonoczną obfitością przedmiotów, które tworzą kulisy codziennego życia. Aran, jako artysta, zajmuje się głównie topografią rzeczy. Układanie i porządkowanie przedmiotów jest zawsze pewną formą designu, a więc także sztuki, ponieważ jest związane z poszukiwaniem sensu. Instalacja Arana, jak wiele innych jego prac, jest również narracją o dyslokacji, rozumianej jako globalny problem oraz związkach przestrzeni i pamięci. Uporządkowanie i akumulowanie rozumiane jest przez

niego jako tworzenie nowych znaczeń. Uprzestrzennianie natomiast – jako ponowne odnajdywanie miejsca dla rzeczy – jest poszukiwaniem sensu w narracji.

Innym przykładem kolekcji jest seria *Artures*, której autorem jest Yüksel Arslan. Cała seria, z której dokonano wyboru na użytek Biennale, zawiera ponad 700 prac, sama nazwa pochodzi od dwóch słów, których znaczenia artysta łączy, tj. „sztuka” (*art*) oraz „pisanie/malowanie” (*peinture, écriture*). *Artures* można opisać jako na nowo wyobrażone palimpsesty będące syntetyczną wiązką religijnych podań, filozoficznych rozpraw, biologicznych taksonomii – tworzonych w formie asamblażów, w których narracje historyczne oraz inne biografie łączą się w jedną sieć z wydarzeniami z osobistego życia Arslana. Tworzą swoiste k r a j o b r a z y, w których, niczym w innym wymiarze, spotykają się różne heterogeniczne zjawiska, nachodzą na siebie, tworząc palimpsesty światów wyobrażonych. Asamblaż staje się eksterioryzacją i materializacją stanu umysłu czy wyobraźni. Jest to także wizja rzeczywistości, w której nie ma miejsca na odrębność i separację zdarzeń, wszystko jest bowiem siecią powiązań, nawiązań, nałożeń. Interesującym zobrazowaniem takiej wizji jest nieustannie pojawiające się w pracach Arslana osób ze świata sztuki i filozofii, jak Kurt Schwitters, Bertolt Brecht, George Bataille czy Friedrich Nietzsche, które pojawiają się jednak jedynie jako część „tapiserii”. Ich postacie, umieszczone w zupełnie nowych kontekstach tracą utarte znaczenia i pozostają ornamentami. Pozbawieni indywidualności, chociaż łatwo rozpoznawani przez widzów, zostają wpleceni w szerszy wzór. Asamblaż i palimpsest jako szczególne formy katalogowania, w których na pierwszy plan wysuwa się nie porządek, ale nieustannie połączenie wszystkiego ze wszystkim i ich wzajemne relacje, przyjmuje pewną formę strumienia świadomości czy też raczej strumienia wyobraźni. Sztuka jako pisanie czy też malowanie (skojarzenie z kaligrafią, haiku i palimpsestami narzuca się samo) jest przykładem t o p o g r a f i i w y o b r a ż n i.

Szczególnym przypadkiem kolekcji rozumianej jako palimpsest są także prace Arthura Bispo do Rosário, ponad 80 ręcznie robionych i wyszywanych rzeźb, tradycyjnych ubrań oraz banerów. Materiały do swoich prac Rosário kolekcjonował w trakcie pobytu w zakładzie dla psychicznie chorych, do którego trafił, mając 29 lat, po tym, jak ogłosił, że objawił mu się Chrystus z aniołami. Przygotowywane przez niego tapiserie, rytualne ubrania oraz rzeźby składały się z tego, co udało mi się znaleźć w szpitalu i wykonywane były tradycyjną metodą wyszywania. Nici pozyskiwał m.in. ze szpitalnych ubrań, wykorzystywał również różne przedmioty znalezione w szpitalu (guziki, nici, papier, butelki itd.). Powstała z tego niezwykła kolekcja ręcznie wykonanych artefaktów, a przede wszystkim – ekspresji w formie materialnej umysłowości wykraczającej poza świat uporządkowanych kolekcji.

Przywołane przykłady k o l e k c j o n o w a n i a ukazują zupełnie odmienny wymiar rozumienia kolekcji. Pomimo tego, że Biennale korzystało z tradycyjnego pojęcia kolekcji, wybrane przykłady znacząco odbiegają od form, które zwykle identyfikujemy z kolekcją. Nie ma nic wspólnego z klasyfikacją, typologią, odnajdywaniem porządku, ale raczej z nakładającymi się na siebie różnymi warstwami rzeczywistości, przenikaniem, syntezą i otwarciem pewnej przestrzeni na to, co możliwe. Dodatkowo, tak rozumiana kolekcja przestaje być obiektywnym odzwierciedleniem kosmosu, ale staje się projekcją prywatnych obsesji, mieszających się

z kolektywnymi snami i faktami. Są to nowe topografie przemieszczających się elementów, dyslokacji, które tworzą sensory oparte na subiektywnych i wolnych skojarzeniach. Podobnie jak w przypadku „dzieła otwartego” nowa kolekcja zderza widza z możliwością zgubienia, dowolnych interpretacji i nieustannie ujawniającego się podmiotu interpretującego.

Świat jako język – Biblioteka Babel

Pałac jako otwarte dzieło, jak pisał o tym Umberto Eco, ma przede wszystkim charakter językowy. Podstawowym językiem atlasów są skojarzenia – *correspondances* – pomiędzy elementami. W tym ujęciu język staje się metaforą pałacu encyklopedycznego jako kolekcji artefaktów, które tworzą całości poprzez uprzestrzennienie i wzajemne relacje.

Frédéric Bruly Bouabré, po tym, jak miał wizję, w czasie której nadano mu nowe imię Cheik Nadro, „ten, który nie zapomina”, rozpoczął tworzenie własnej religii (Zakonu Prześladowanych – ang. *Order of the Persecuted*), poświęcił się także zachowaniu, w postaci wizualnych reprezentacji liter, Bété, języka z Wybrzeża Kości Słoniowej pozostającego na skraju wyginięcia. Bété, co interesujące, nigdy nie miał swojej pisemnej formy. Bouabré stworzył imponującą liczbę obrazów, które przedstawiały poszczególne znaki języka. W ten sposób to, co duchowe miało przenikać świat materii i ujawniać się w niej. Bouabré wierzył, że Bóg jest skrybą, a jego „boskie pisanie” składa się z ożywionych i nieożywionych przedmiotów, stworzeń oraz zjawisk tego świata. Artysta uznał, że jego zadaniem jest odtwarzanie boskiego pisma w postaci obrazów. Pisanie czy też odtwarzanie istniejącego już w świecie pisma nosi tutaj charakter przypominań sobie – nie bez przyczyny Bouabré przyjął imię „tego, który nie zapomina”. Jego działalność jest więc przede wszystkim odtwarzaniem – przypomnianiem sobie zaginionego języka wszechświata.

Innym przykładem jest zaprezentowana na Biennale twórczość Jamesa Castle’a, który urodziwszy się głuchoniemy, przez całe życie nie nauczył się posługiwać żadną formą komunikacji znakowej, zamiast tego wybierając komunikowanie się jedynie poprzez sztukę. Stworzył on imponujące uniwersum złożone z figur wykonywanych m.in. z papieru, opakowań, papieru pakownego, a także zadań domowych jego siostrzenic i siostrzeńców. Tak stworzone konstrukcje, łączące jego wewnętrzny świat ze światem zewnętrznym, miały mu służyć jako osobisty, a jednocześnie uniwersalny język komunikowania się z otoczeniem.

Język nie tyle tworzy połączenie pomiędzy znakami i ich desygnatami, ile jest siecią pomiędzy samymi znakami a ich możliwymi odczytaniem. Podobnie jak w przypadku sygnatur, właśnie w języku zanikają podziały na podmiot i przedmiot, znaczące i znaczone, indywidualne oraz kolektywne.

Kolaże, *scrapbooks*, piktograficzne kroniki

Kolaże przyjmują formy coraz bardziej osobiste, jak w przypadku *scrapbooks*, swoistych dzienników wypełnionych resztkami, wyrwanymi z kontekstu obrazami, wycinkami, które tworzą nowe, autobiograficzne całości.

Przykładem takiego „autobiograficznego kolażu” jest praca Carla Andre – powstałe w 1960 roku *Passport* stanowi „osobistą encyklopedię”, album

wypełniony wycinkami, „próbkami stanu umysłu”: fotografiami, znalezionymi ilustracjami, mapami, obrazami innych artystów.

W przypadku *scrapbooks* autorstwa Shinro Ohtake, tworzonych przez niego od 1977 roku, kolaż przyjmuje formę rzeźby. Dzieła Ohtake, złożone ze znalezionych przedmiotów: zdjęć, biletów, pudełek od zapalek, niektóre liczące ponad 700 stron, przypominają raczej obiekty przestrzenne niż tradycyjne dzienniki. Zmultiplikowana i zagęszczona wizualność, przyjmując formę artefaktu, ukazuje złożoność psychiki współczesnego człowieka, jak czasami interpretuje się prace Ohtake.

Gabinety osobliwości i bestiariusze

Z pewnością to właśnie Wunderkammer było jedną z głównych inspiracji przy tworzeniu Pałacu Encyklopedycznego. Kolekcje zbierające heterogeniczne artefakty, o często kuriozalnym charakterze, w najlepszy sposób opisują ideę kolekcji jako takiej – stwarzania całości z zupełnie odmiennych od siebie elementów.

Na Biennale zaprezentowano m.in. sporą kolekcję zamkniętych w niewielkich pudełkach figurek mitycznych stworów. Levi Fisher Ames podróżował z nimi po Ameryce w połowie lat 80. XIX wieku. Ten swoisty bestiariusz jest szczególnie formą gabinetów osobliwości, które zwykle były pokazywane jako część pokazów wędrownych cyrków.

Innym przykładem bestiarium jest kolekcja glinianych figurek stworzonych przez Shinichi Sawadę. Japoński artysta cierpi od urodzenia na autyzm. Figurki mitycznych bestii, które tworzy z gliny, są dla niego jedynym sposobem porozumiewania się ze światem.

O ile Wunderkammer może być uważane za wyraz kolektywnych kosmologii i mitologii czy też światy wyobrażone złożone z różnych fantazmatów, to gabinety osobliwości zaprezentowane na Biennale są przede wszystkim wyrazem indywidualnych światów mitycznych. Intencją ich twórców nie jest stworzenie kolekcji z uniwersum dziwactw, ale prywatnej mitologii, która nabiera materialnego kształtu w postaci swobodnego gabinetu osobliwości czy bestiariusza.

Miniatury i mikrokosmosy

Pałac Encyklopedyczny Świata Auratiego to nie tylko projekt, rozumiany jako idea, ale także miniatura rozumiana jako artefakt. Architektoniczny model pałacu nad którym Aurati pracował od 1950 roku został zaprezentowany w wejściowej sali Arsenалу w trakcie Biennale.

Miniatura Pałacu Encyklopedycznego wewnątrz Pałacu Encyklopedycznego pozwala myśleć o samej wystawie w kontekście hologramowej wizji rzeczywistości, niczym w Borgesowskiej metaforze, w której Pałac Encyklopedyczny zawiera mikropałace, które zawierają kolejne mikro-mikropałace. Realizacja ukazuje pęknięcie w projekcie, konfrontując raczej z próbami, nieustannymi zmaganiem się człowieka (artysty) dążącego do stworzenia perfekcyjnej całości. Pałac Encyklopedyczny, tak jak wszystkie mikropałace, które prezentuje, jest projektem ukazującym własną niemożliwość.

Pałac Encyklopedyczny zawiera nie tylko podobne sobie projekty, swoiste mikropalace, ale projekty będące antropologicznymi refleksjami nad samymi składowymi obrazowych pasaży, np. nad obrazem jako tym, z czym Pałac Pamięci konfrontuje widza oraz obrazem jako podstawową cegiełką Imaginarium. Taką pracą jest wideo *The Trick Brain* Eda Atkinsa, które w hipnotyczny, rytmiczny oraz sekwencyjny sposób ukazuje ludzkie obsesje katalogowania. Artysta posłużył się archiwalnym materiałem filmowym „osobistego mikrokosmosu André Bretona” – kolekcji rzadkich książek, obrazów i plemiennych artefaktów. Zgodnie z tytułem, sugerującym proces asocjacyjnego myślenia promowany przez surrealizm jako czysta, podświadoma postać kreatywności, film ukazuje całość, która powstaje z procesu akumulowania i pozostaje niczym zwłoki czy też pośmiertne *effige*, kiedy podmiotu zbierającego już dawno nie ma. Atkins interesował się związkami pomiędzy zwłokami czy też mumią a cyfrowym obrazem już we wcześniejszych artystycznych projektach, inspirowanych również pismami Maurice’a Blanchota (np. *Death Mask* 2010/11).

Miniatura to urealnione królestwo kolekcji – jej skala pozwala na ukazanie całości, oddanie jej spojrzeniu podmiotu. W miniaturze spotykają się współczesne i dawne nurty kolonizacji tego, co wymyka się kontroli. Silne powiązanie zarówno z nurtami postmodernistycznymi, jak i fascynacja dawnymi fantazmatami kolekcjonowania widoczne są w pracach Gianfranco Baruchello. Na Biennale zaprezentowana została jego *La Grande Biblioteca*, model olbrzymiej biblioteki złożonej z wielu witryn, która na myśl przywołuje „Bibliotekę Babel” Borgesa. Jednocześnie projekt ten był zwieńczeniem długoletniego zainteresowania Baruchello pracami związanymi z obiektami znalezionymi oraz architekturą wyobrażoną.

Oprócz tego na Biennale można było zobaczyć kolekcje miniatur domów w różnych stylach architektonicznych (autorstwa Olivera Croya oraz Olivera Elsera). Szczególnym przykładem była również seria miniatur domów zaprezentowanych w Centralnym Pawilonie. Andra Ursuta, ich autorka, stworzyła je na bazie swoich wspomnień o domu z dzieciństwa w niewielkiej miejscowości Salonta w Rumunii. Jak sama twierdzi, wykonanie niewielkich modeli wnętrza znanego z dzieciństwa pozwala jej na integrowanie traum z przeszłości. Na tych przykładach widać, jak współczesna miniatura, mikrokosmos, przestaje spełniać funkcje uniwersalistyczne, zamiast tego stając się mikrokosmosem osobistym. Jednocześnie te prywatne obsesje wdzierają się w ramy archetypowe. Miniatura pojawia się także jako kontynuacja dziecięcych fantazji o możliwości posiadania świata oddanego prawie solipsystycznej władzy podmiotu.

Sztuka pamięci

Pokazanych zostało również wiele prac odnoszących się do samej sztuki pamięci – m.in. krótkometrażowy film *Camillo's Idea*, wybrany na Biennale z twórczości Aurélien Froment, artystki nawiązującej w swoich pracach do sztuki pamięci, który jest dopełnieniem serii performansów z 2009 roku. Film przedstawia występ mnemonistki na scenie Teatro Olimpico w Vicenzie, która recytuje z pamięci całą historię sztuki pamięci – od Symonidesa, poprzez koncept Teatru Pamięci Gulio Camillo, aż do technik Gregora von Feinaigle z XVIII wieku.

Obecność tematyki sztuki pamięci może być rozumiana jako autokomentarz Pałacu Encyklopedycznego. Jednocześnie to, z czym konfrontuje nas Pałac Encyklopedyczny, to niemożność spójnego zapamiętywania. Integracyjny aspekt przestrzeni jest nieustannie zmniejszany przez heterogeniczność samych doznań. Przypomina to raczej przestrzeń laboratorium, w którym dochodzi do nieustannych procesów i transformacji niż *temenos* uporządkowujący doznania.

Święta geometria

Zaskakująco dużo miejsca na tegorocznym Biennale poświęcono pracom związanym z nurtami okultystycznymi, magią czy ezoteryką. Niewątpliwie, jest to jeden z wielu przejawów szerszego zamysłu uczynienia z Wystawy przestrzeni Imaginarium – pałacu zbierającego różne obsesje, fantazmaty i mitologie. Z tego wynika również miejsce poświęcone biografiami artystów, a nawet wybór ich prac ze względu na ich powiązanie z życiem ich twórców. Porównanie z gabinetem osobliwości narzuca się samo. Ciekawa w tym kontekście jest także decyzja o zaprezentowaniu prac autorów kluczowych dla świata szeroko rozumianego okultyzmu – Friedy Harris, Aleistera Crowleya oraz Rudolfa Steinera. Oprócz tego swoje miejsce na Biennale znalazły obrazy Hilmy af Klint, autorki *Painting for the Temple*, serii ezoterycznych obrazów i rysunków przedstawiających spiralną świątynię, z drogą ku centrum. W tym samym pomieszczeniu, blisko centrum Centralnego Pawilonu, zaprezentowane zostały okultystyczne prace Augustina Lesage, które powstały, jak on sam twierdził, pod kierownictwem sił duchowych, podczas automatycznego procesu. Prace Emmy Kunz, przedstawiające geometryczne wzory, zostały natomiast stworzone jako „obrazy uzdrawiające”. Odgrywały one istotną rolę w rytuałach uzdrawiania, które Kunz przeprowadzała za swojego życia. W Centralnym Pawilonie umieszczono również olbrzymie minimalistyczne obrazy tantryczne (anonimowych autorów).

W kontekście uprzestrzenniania czasowości jako procesu integracyjnego najistotniejszy jest fakt pojawienia się w Pałacu Encyklopedycznym trzech prac: kart *Pan-Game* autorstwa Xula Solara, obrazów kart *Tarota Thoth* Friedy Harris i Aleistera Crowleya oraz obrazów z *Czerwonej Księgi* Carla Gustava Junga. Ujawniają one istotne aspekty uprzestrzenniania jako języka asocjacji, geometryzacji oraz eksterioryzacji procesów psychicznych.

Solar opracował *Pan-Game* (*Panjogo*) w latach 30. XX wieku – miała to być uniwersalna gra, a także język, oparta na astrologii jako systemie syntezy wszechkłąk ludzką. *Pan-game* składała się z 30 znaków, które zostały zaprezentowane na Biennale. Jako system miała łączyć takie formy języka, jak astrologia, muzyka, matematyka oraz sztuka wizualna, same zasady gry przypominały szachy, chociaż Solar określał swój projekt właśnie jako „nie-szachy”. Solar przez długi czas był związany z Zakonem Złotego Brzasku, gdzie przyjaźnił się z Aleisterem Crowleyem. Praktykował astralne projekcje oraz interesował się technikami dywinacji.

Projekt *Tarota Thota* był realizowany w latach 1938-1942. Jego wykonaniem, według dokładnych instrukcji samego Crowleya, zajmowała się Frieda Harris. Pomysł na stworzenie zupełnie nowej talii kart wynikał przede wszystkim z poczucia Crowleya, że dotychczasowa symbolika dostępnych talii nie jest

dostatecznie głęboka. Talia Thota łączy symbolikę Tarota, Kabały, różnych systemów okultystycznych, matematyki, filozofii i antropologii, w tym sensie jest próbą stworzenia syntetycznego i uniwersalnego języka. Na samym Biennale zostało zaprezentowanych zaledwie kilka obrazów przedstawiających Arkana z talii *Tarota Thota*.

Nieco wcześniej, pomiędzy 1914 oraz 1930, powstała natomiast *Czerwona Księga*, życiowe dzieło Junga. Źródło jej powstawania leżało w kryzysie psychicznym Junga, w który popadł tuż przed wybuchem I wojny światowej. *Liber Novus (Nowa Księga)* powstawała jako zapis wizji, które miał w tamtym okresie, ale także mapa jego psyche i jej nieświadomych regionów. Znaczącym jest, że to właśnie *Czerwona Księga*, ukryta pod szklanym kloszem oraz otoczona reprodukcjami wybranych z niej obrazów, wyznaczała główny punkt na mapie Centralnego Pawilonu. Co istotne, *Czerwona Księga* została ustawiona w centrum sali wejściowej Pawilonu, odgrywała więc analogiczną wobec modelu Auritiego rolę.

Łączy te trzy projekty pragnienie stworzenia lub odkrycia uniwersalnego języka o charakterze syntetycznym, będącego jednocześnie mapą czy też atlasem. Byłaby to mapa ukazująca powiązania w psyche i kosmosie, wizualna forma nieświadomego. Są to dążenia obecne w świecie poupadkowym, zdominowanym przez wyobrażenie wieży Babel.

Żeby zrozumieć znaczenie pojawienia się *Czerwonej Księgi* w Pałacu Encyklopedycznym, musimy cofnąć się do samych założeń psychologii jungowskiej. Z jednej strony to obraz mandali, z drugiej – sam proces symbolizacji, pozwala na wyłonienie się całości z chaotycznej wielości. Poprzez transcendentną funkcję, którą pełni symbol czy wyobrażnia, możliwe jest wyłonienie się triangularnej przestrzeni psychicznej. W mandali, jako symbolu Jaźni, treści organizowane są wokół i dzięki centrum.

Możemy domyślać się, że *Czerwona Księga* powstała z podobnego impulsu co projekt atlasu *Mnemosyne*. Jung, tak jak Warburg, przytłoczony silnymi przeżyciami związanymi zarówno ze stanami indywidualnymi, jak i kolektywnymi i historycznymi wydarzeniami, odczuwał potrzebę ich zintegrowania. Zdumiewający w tym kontekście jest sposób, w jaki postanowiono zaprezentować dzieło Junga na Biennale – jest to w istocie uprzestrzennienie. Wybrane obrazy z *Czerwonej Księgi*, autorstwa Junga, ustawione zostały tak, aby otaczać samą *Księgę*, która wyznaczała centrum sali.

W ten sposób rzeka powróciła do swych źródeł – *opus* Junga, które stanowiło atlas jego psyche, stało się sercem Pałacu Encyklopedycznego, którego funkcja przywołuje dawne metafory domu Junga w Bollingen – alchemicznej wieży i współczesnej biblioteki Babel.