

☛ Przeciwno przyjemności posiadania. ☛ Architektura pęknięć Gordona Matty-Clarka

Myślę, że moje projekty stanowią różne wersje mojego zainteresowania dynamiką. To, co chciałbym naprawdę wyrazić to idea transformacji tego, co statyczne, [...] rodzaj animowanej geometrii albo animowana, subtelna relacja pomiędzy pustką i powierzchnią [...] zakłada to formę przestrzeni kinetycznej, wewnętrzny dynamizm określonego rodzaju¹.

Poznanie stawia w związku z tym przed sobą, celem rozcinania i ponownej kompozycji wychodzącej od fragmentów, już poddane modyfikacji miasto z przeszłości².

„Zakłócenie lub klęska rozumu jest ślepą plamką pozwalającą mu dotrzeć do innego wymiaru”, pisał w tekście *Nieokreślone* Michel de Certeau. I dodawał, że eliminowanie tego, co nieprzewidywalne, lub też wyłączenie go z kalkulacji jako zakłócenia nieuzasadnionego i łamiącego racjonalność, oznacza „zawieszenie możliwości żywego praktykowania miasta”³. Przywołana ślepa plamka staje się ważną metaforą, kończącą właściwie jego książkę, a otwierającą się na zrozumienia istoty obszarów przestrzeni, które bardzo często w teoretycznych rozważaniach są nieme, nieobecne, nieoświetlone, natomiast z perspektywy codziennego praktykowania przestrzeni miejskiej stają się właśnie istotnymi strefami, w których dochodzi do przekraczania narzucanego odgórnie przez polityczno-ekonomiczną maszynę miasta horyzontu zdarzeń. Ślepa plamka to jednocześnie obszar siatkówki, w którym zbiegają się włókna nerwowe wychodzące z oka jako nerw wzrokowy. W obrębie plamki ślepej nie ma pręcików i czopków, stąd miejsce to jest niewrażliwe na światło i nie powstaje w nim obraz optyczny. Nie odczuwamy posiadania plamki ślepej, ponieważ mózg używa obrazu z drugiego oka do uzupełnienia jego brakującego wymiaru, a także przestawia nieco oko tak, by obraz, na który patrzymy, nie padał na plamkę ślepa. To takie miejsce, które nie reprezentuje obrazu, ale jest odpowiedzialne za przesył bodźców i danych. Ślepa plamka stanowi więc lukę w widzeniu, z którą wzrok radzi sobie doskonale, uzupełniając „straty”. W rozważaniach de Certeau ślepa plamka jako metafora przerwy, braku, luki prowadzi do innego wymiaru postrzegania i rozumienia przestrzenności.

Zapewne jednym z artystów, którzy w sposób najbardziej radykalny wyrażali w swoich pracach właśnie takie poziomy myślenia o spacialności miasta jako

1 P.M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge–Massachusetts 2001, s. 153. Tu i dalej wszystkie tłumaczenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autora artykułu.

2 H. Lefebvre, *Prawo do miasta*, przeł. E. Majewska, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 185.

3 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 206.

praktykowaniu, czyli doświadczaniu nie tylko stabilnych miejsc, ale też miejsc-luk, wyłomów, nacięć, był amerykański architekt i performer Gordon Matta-Clark. Jego projekty wskazywały właśnie na nie-miejsca, puste, już нефункционujące, wykluczone i opuszczone, kształtujące niemal antyscenografię miasta, a więc to, co w opinii establishmentu nie pasuje do jego powierzchniowego, uładzonego i wystylizowanego obrazu. Stare wyludnione budynki, fabryczne hangary, opuszczone lokale – poddawał on artystycznej ingerencji, głównie poprzez zabiegi wydrążania, przecinania, przepoławiania. Wówczas odsłaniały one swoją nową, dynamiczną, niestabilną geometrię luki. I to właśnie efekt „zanikania materii” w pracach Matty-Clarka stawał się elementem przyciągającym uwagę i zaburzającym odbiorcze standardy percepcyjne. Wydrążone budynki pokazywały to, co de Certeau nazwał „kłęską rozumu” w doświadczaniu przestrzeni. Obiekty, czy raczej dynamiczne rzeźby, jak sam je często nazywał, istniały tylko przez jakiś czas, otwierały się na ruch odbiorcy, na jego poznanie zmysłowe, po czym bezpowrotnie zapadały się. Dzięki temu Matta-Clark pozwalał swoim widzom-uczestnikom dotrzeć do innych wymiarów rozumienia miejsca jako przeciwieństwa materii, domu jako szczeliny i obiektu jako zaniku⁴.

Projekty Matty-Clarka, z perspektywy definiowania relacji człowiek–prze-strzeń, realizowały się w dwóch płaszczyznach jednocześnie. Pierwsza dotyczyła wymiaru społeczno-politycznego, druga powiązana była z ontologią samego obiektu sztuki, a przez to również aktu jego percepcji. Trzeba pamiętać o tym, że artysta był silnie zaangażowany w ruchy anarchistyczne, ale też sytuacjonistyczne. Wykonywał swoje projekty głównie w latach 70. XX wieku i w tym kontekście były one często odczytywane jako sprzeciw wobec konsumpcji i posiadania jako wyznaczników pozycji społecznej, tym samym – przekładając to na wartości artystyczne – jako negacja modernistycznego zafiksowania krytyków i samych artystów na obiekcie i jego trwaniu w czasie. Jednak znaczenie działań artystycznych Matty-Clarka buduje się również na poziomie percepcji i doświadczenia, które przekracza schematy poznawcze i każe niejako odbiorcy zmierzyć się z siłami tzw. mechaniki pękania miejsc, czyli całego zestawu strategii popartych wyliczeniami, które – w ramach wykonywanych przez artystę i jego ekipę cięć – utrzymywały przez jakiś czas budynek, tworząc efemeryczny obiekt sztuki. Napięcia te generowały rozproszoną energię miejsca, wskazując lukę, przerwę, wywracały i odsłaniały nową ontologię materii w procesie zaniku. Konsekwencją jego projektów było zderzenie różnych metryk przestrzeni, różnych układów współrzędnych, które projektowały nowe dynamiczne doznanie percepcyjne. Spoglądanie do wnętrza budynku z góry, z dołu, na przetrzał, z boku, powiększanie i pomniejszanie dziur poprzez zastosowanie nachodzących na siebie stożków wydrążonych w budynku, wszystko to sprawiało wrażenie, że budynek jako miejsce został zmieniony, by wydobyć doświadczenie rozpadu materii. Tym samym Matta-Clark poprzez swoje radykalne interwencyjne projekty stworzył nową definicję obiektu przestrzennego jako obiektu

4 Z jego prac pozostały tylko dokumentacje fotograficzne i filmowe.

otwierającego się na proces dekompozycji i destrukcji. Jednocześnie jego architektura napięć łączyła ze sobą materię i jej brak – nie ma bowiem luki, nacięcia bez bryły i materii budynku, który ulega przekształceniu. Kontekstowo Matta-Clark odnosił się jednocześnie w sposób krytyczny do idei „zamieszkiwania”, przyjemności posiadania domu jako gwarancji budowania ludzkiej tożsamości, poczucia bezpieczeństwa, uznawał te kategorie za coraz silniej poddane kapitalistycznemu pędowi do konsumpcji. Sfetysyzowana w kulturze europejskiej przyjemność posiadania miejsca, w modernizmie przybrała wymiar zamykania mieszkańców miast w ramach brył, zaprojektowanych jako stabilne i technologicznie zaawansowane maszyny do mieszkania (Le Corbusier).

1. Przestrzeń jako dryf

Urodzony w 1943 roku jako syn malarza Roberto Matty Echaurrena oraz artystki Anny Clark, Gordon Matta-Clark większość życia artystycznego spędził w Nowym Jorku, co nie pozostawało bez znaczenia dla jego twórczości. Jego prace, powstające głównie już w latach 70., korespondowały z czasem, kiedy miasto to zamieniało się w megapolis, w gigantyczny stalowo-szklany konstrukt, w którym każdy centymetr ziemi był prywatyzowany i uzyskiwał niebagatelną wartość finansową. Jego projekty były rewersem tego obrazu miasta. Rok 1968 Matta-Clark spędził w Paryżu, gdzie studiował literaturę francuską na Sorbonie, był świadkiem strajku studentów w maju tego roku. To właśnie we Francji zetknął się z najważniejszymi tekstami teoretycznymi, które zainfekowały jego myślenie nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim społeczno-polityczne. Były wśród nich prace Guy Deborda, belgijskiego sytuacionisty Raoula Vaneigema (szczególnie jego książka *Revolucja życia codziennego* z 1967 roku) czy Henriego Lefebvre’a.

Te ważne lektury francuskiej lewicy skłaniały jednoznacznie do zaangażowania politycznego i właśnie na początku lat 70. trafiły w Stanach Zjednoczonych na bardzo podatny grunt. Po wielkich nadziejach pokładanych w europejskiej rewolcie studentów z 1968 roku, w Ameryce zaczęły coraz wyraźniej objawiać się nastroje zniechęcenia i rozczarowania wciąż trwającą wojną w Wietnamie, jak też kryzysem paliwowym w 1973 roku i aferą Watergate, która ostatecznie podważyła zaufanie znacznej części społeczeństwa do obowiązującego systemu władzy sprawczej. Wszystko to było tłem nowych ruchów intelektualistów, wystąpień studentów oraz nowej fali ruchów mniejszościowych⁵. Europejskie, szczególnie francuskie, lektury silnie wpłynęły na myślenie amerykańskiej tzw. Nowej Lewicy, która w tym właśnie czasie organizowała całą serię działań mających podważyć dominujące struktury prawne, odszukać szczeliny w systemie, w ramach których to, co pozostawało na obrzeżach, mogłoby wejść w obręb

⁵ Jest to czas m.in. drugiej fali feminizmu, czy też ruchów na rzecz równouprawnienia mniejszości seksualnych.

mainstreamu. Claire Bishop w książce *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* zaznacza:

Dla wielu artystów i kuratorów mających lewicowe poglądy krytyka, której dokonywał w swoich tekstach między innymi Debord, wyrażała samo sedno rozumienia tego, dlaczego uczestnictwo, ruch stanowią tak istotną część projektu: one bowiem rehumanizowały zdętwiałe i sparaliżowane społeczeństwo, podlegające procesowi represywnego instrumentalizmu płynącego ze strony kapitalistycznych strategii. Tym samym [...] praktyka artystyczna nie mogła dłużej pozostawać i oscylować wokół produkcji obiektów, które później mogłyby być konsumowane przez pasywnych odbiorców. Zamiast tego powinno mieć miejsce działanie poprzez sztukę, dynamiczne mierzenie się z rzeczywistością⁶.

Historyk sztuki Grant Kesler w pracy *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, analizując nowe strategie artystyczne w sztuce XX i XXI wieku, wskazuje na ich źródła w wielu działaniach społeczno-estetycznych przełomu lat 60. i 70. Jak przekonuje, sztuka wówczas sprzeciwiała się temu, że człowiek został „zredukowany do bycia częścią pseudowspólnoty konsumentów, a jego zmysły były tępione poprzez spektakl towaru i rytuał powtórzeń”⁷. Takie koncepcje wyrażał w opublikowanym w 1967 roku *Spółczeństwie spektaklu* Guy Debord. Również w wielu innych wcześniejszych tekstach pokazywał obłęd przyjemności, jaką społeczeństwa europejskie zaczęły czerpać z konsumowania nie tylko dóbr materialnych, ale też samych obrazów rzeczywistości. Aby pokonać komercję czy kapitalizm w jego pochodzie ku posiadaniu dóbr, człowiek winien porzucić wiarę w obrazy, które mu się przedstawia, a więc m.in. przełamywać i poszukiwać nowych możliwości zamieszkiwania bez stałego posiadania praw do miejsca. Spektakularność kapitalizmu była dla Deborda jednoznaczna z zanikiem ruchu na rzecz bierności obserwacji, doświadczenia rzeczywistego na rzecz akumulacji i zapośredniczenia w ekonomii emocji związanych głównie z fetyszyzacją towaru:

Spektakl to **kapitał**, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem. [...] Ruch spektaklu polega zasadniczo na przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma **postać płynną**, w zakrzepłe rzeczy, które jako **negatyw** bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną. [...] Spektakl to uwięzienie zasady fetyszyzmu towarowego, społecznego panowania „rzeczy jednocześnie zmysłowych i nadzmysłowych”⁸.

6 C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London–New York, 2012, s. 11.

7 G.H. Kesler, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004, s. 29.

8 G. Debord, *Spółczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 44–46 [podkr. – M.K.].

Jego koncepcje dryfu miejskiego czy psychogeografii, tworzące nowy wymiar bycia w społeczeństwie, bez ram, bez przedstawiania, bez bycia naprzeciwko skonstruowanego obrazu rzeczywistości, wskazywały na potrzebę przekroczenia tego, co jest posiadaniem miejsca, domu, budynku. Redefiniowały te pojęcia, rekonstruując relację człowiek–przestrzeń, która była dla Deborda jedną z ważniejszych podstaw, na których rozpościerał swoje koncepcje.

Już w latach 50. Ivan Chtcheglov (pod pseudonimem Gilles Ivain), jeden z członków grupy letrystów (1952–1957) pisał w tekście *Formulary for a New Urbanism* (1958):

Wszystkie zmiany kątów, wszystkie oddalające się perspektywy, pozwalają nam dostrzec inne wymiary przestrzeni, ale wizja ta będzie zawsze fragmentaryczna⁹.

Przestrzeń miasta, wylaniająca się w ramach percepcji dokonywanej w ruchu, w dryfie miejskim miała tworzyć niepowtarzalną dynamiczną strukturę, generować siatkę znaczeń i doświadczeń, którą Debord nazwał psychogeografią. W *Introduction to a Critique of Urban Geography* tłumaczył, że geografia ma do czynienia z determinantami działającymi na ogólnym poziomie naturalnych czynników, jak skład gleby, warunki klimatyczne, natomiast psychogeografia poszerza te aspekty o emocje i indywidualne zachowania jednostek, mające swoje główne źródło w nowo definiowanej przyjemności jako „przyjemnym braku jasności”¹⁰ kierunku, szlaku i zasad ruchu. Dla Deborda psychogeografia była takim doświadczeniem, które tworzy możliwość doznawania miasta poprzez połączenie tego, co geograficznie i architektonicznie wyznaczone, z tym, co indywidualne i chwilowe. Debord uważał, że emocjonalny i behawioralny wpływ przestrzeni miejskiej na indywidualną świadomość powinien być monitorowany i zapisywany, po to by można było opracować nowe mapy, kreślone przez tych, którzy chcą osiąść psychogeograficzne techniki.

Psychogeograf to osoba, która potrafi zidentyfikować i wyselekcjonować rozmaite nastroje pojawiające się w środowisku miasta. Obszary emocjonalne, które nie są jedynie wynikiem architektonicznych czy ekonomicznych warunków muszą być determinowane przez bezcelowe przemierzanie miasta (*dérive*), rezultaty takiego postępowania mogą służyć jako podstawa nowej kartografii charakteryzującej się zupełnym brakiem uwagi kierowanej w stronę tradycyjnych albo turystycznych praktyk i zachowań¹¹.

Debord wyznaczał więc psychogeograficzne mapy m.in. Paryża, które były otwarte, dynamiczne i wskazywały miejsca bardzo często nieobecne w turystycznych przewodnikach. Tak naprawdę była to działalność przedkartograficz-

9 Cyt. za: M. Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials 2010 [wydanie elektroniczne], lokacja 1036.

10 G. Debord, *Introduction to a Critique of Urban Geography*, cyt. za: ibidem, lok. 1085.

11 M. Coverley, op. cit., lok. 1098.

na mająca wyzwalać jednostkę spod władzy ekonomicznej i architektonicznej miasta, będąca zapisem czystego doświadczenia. Brak pretensji do „odhaczania” miejsc opisywanych w turystycznych przewodnikach, do ich zawłaszczania i posiadania, nowo definiowana przyjemność bycia w ciągłym ruchu dawały, według francuskiego myśliciela, szansę mierzenia się z kapitalistyczną maszyną spektaklu i fetyszu.

2. Anarchitektura

Idee Deborda bardzo silnie wpłynęły na formy praktykowania miasta, jakie proponował w swojej działalności artystycznej, ale też społecznej Gordon Matta-Clark. Jedną z ważnych idei była koncepcja anarchitektury, wizja projektowania krytyczna wobec modernistycznego urbanizmu, kładąca nacisk na kształtowanie nowych relacji społecznych poprzez dynamizowanie i uruchamianie oddolnych inicjatyw, które miały być anarchistyczne względem systemu ekonomicznego, jakiemu zostało poddane nowoczesne miasto. Na początku lat 70. Matta-Clark zaangażował się w projekt *Fake Estates*, kupił ziemię w Nowym Jorku, do której nie miał dostępu. Projekt ten polegał na „posiadaniu” własności, do której tak naprawdę nie można się dostać, nie można jej używać ani zamieszkiwać. Jak pisze Pamela Lee, w *Fake Estate* dostrzec można załączek ideowych markerów grupy Anarchitecture, do której należeli artyści i artyści różnych profesji, tacy jak: Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry i Richard Nonas. W 1973 roku grupa spotykała się w różnych miejscach: w barach, restauracjach, studiach, aby dyskutować nad wieloznacznymi definicjami nowoczesnej przestrzeni, nad „tranzytywną i transpozycyjną praktyką architektoniczną”¹². Według Matty-Clarka chodziło nie tylko o myślenie na temat funkcji samej architektury, ale raczej o poszukiwanie samej idei miejsca poza nią, bez niej albo działania, które można by nazwać ekstra-architekturą. Miała to być więc:

reakcja na kosmetyczny dizajn
 wykończenie poprzez przenoszenie
 wykończenie poprzez rozpad
 wykończenie poprzez pustkę¹³.

Zamiast poprawek pozornych w projektach urbanistycznych grupa Anarchitecture proponowała radykalne zmiany, mobilność, otwarcie przestrzeni miejskiej na rozpad, sugerujący schizofreniczną naturę ludzkiego zamieszkiwania, na formy, które miały powodować przerwy (*interruptions*)¹⁴. Przerwy te mia-

12 P.M. Lee, op. cit., s. 102.

13 Cyt. za: ibidem, s. 104.

14 Ibidem, s. 104.

ły też zakłócać komunikację, zmuszać niejako do odnajdywania alternatywnych form poruszania się w mieście:

[...] bardziej myśleliśmy – pisał Matta-Clark – o pustce, luce, przestrzeniach opuszczanych, miejscach, które się nie rozwijają... na przykład miejscach, w których zatrzymujemy się, aby zawiązać sznurówki, czy tych, które zakłócają nasz codzienny ruch w mieście. To było coś znacznie więcej niż tylko ustanawianie nowego języka architektury, chodziło o to, aby nie popaść w formalność¹⁵.

W tym sensie projektowanie architektoniczne miało być gestem wskazywania na obszary porzucone w mieście, ale też zakłócania tego, co formalne. Grupa Anarchitecture zajmowała się więc również inicjowaniem zdarzeń performatywnych wokół miejsc, które władze w krajobrazie miasta za wszelką cenę chciały ukrywać. Artysty skupieni wokół tej idei używali różnych zamiennych terminów na określenie swojej działalności: „Anarchia Tortur”, „Arktyczne Wykłady”, „Kolektor Sztuki”. Idea płynności pojęciowej, niechęć wobec schematów czy wzorów stały się domeną estetyczną grupy. W marcu 1974 roku w jednej z galerii na słynnej Green Street w Greenwich Village grupa Anarchitecture pokazała swoje prace. Były to głównie fotografie dziur, luk, przerw, rozpadających się obiektów, wszystko to tworzyło katalog miejsc wykluczonych, niepasujących do promowanego przez władze wizerunku miasta. Według artystów to właśnie w tych miejscach rozpadu rozprzęgała się siła kapitalistycznego pędu do perfekcji i produkcji coraz to nowych obiektów, ustępując miejsca temu, co należy do istoty samego przedmiotu, do jego form bytowania, w ramach których jest także czas na zanikanie. Wydobywanie zanikających obiektów, zatrzymywanie momentów ich efemerycznego istnienia sugerowało inne możliwości myślenia o architekturze, jako antymodernistycznej i antyprogresywnej. Miejsca, które odnajdywali artyści, tworzyły nową horyzontalną mapę miasta. Według Matty-Clarka obsesja pojawiania się coraz większej liczby drapaczy chmur w mieście była powiązana z kolonizowaniem przestrzeni, racjonowaniem mieszkańcom dostępu do słońca i powietrza. Taka struktura miasta powodowała zanikanie horyzontu, jego linia przestawała być widoczna dla ludzkiego oka.

Dlatego tak ważne dla Matty-Clarka było eksplorowanie wątków odnajdywanych w pismach Deborda i Lefebvre’a. Ten ostatni w swoim tekście *Prawo do miasta*, po raz pierwszy wydanym w „L’Homme et la Societe” w 1967 roku, będącym kontynuacją w wielu punktach myśli Deborda, pisał, że każdy człowiek

ma potrzebę widzenia, słyszenia, dotykania, smakowania oraz potrzebę łączenia tych wrażeń w jakiś „świat”. [...] potrzebę aktywności twórczej, [generowania] dzieła (a nie tylko produktów i dóbr materialnych przeznaczonych do konsumpcji), potrzeby informacji, symboli, wyobraźni, zabawy. Poprzez te specyficzne potrzeby wyraża się [*vit et survit*] podstawowe pragnienie, którego szczególne prze-

15 Cyt. za: ibidem, s. 105.

jawy i momenty stanowią zabawa, seksualność, działania cielesne, takie jak sport, aktywność twórcza, sztuka i wiedza, pozwalające w mniejszym lub większym stopniu przezwyciężyć rozdrobniony podział pracy. Potrzeba miasta i życia miejskiego wyraża się swobodnie wyłącznie w takich propozycjach [*positions*], które są nastawione na wycofanie i otwieranie horyzontu¹⁶.

Tym samym miasto powinno obfitować w sensualne, somatycznie działające przestrzenie. To, co miejskie według Lefebvre'a, jest tworzone przez grupy ludzi, przez ich pomysłowość i inicjatywy, które ożywiają to, co sam nazywa starym miastem:

Historycznie uformowane miasto już nie żyje [*ne se vit plus*], praktycznie nie daje się uchwycić. Jest już tylko przedmiotem konsumpcji kulturalnej dla turystów, obiektem łączącego estetyzmu spektaklu i ckliwej malowniczości. Nawet dla tych, którzy gorąco pragną je zrozumieć, miasto jest martwe. Mimo to nadal istnieje „miejskość” [*l'urbain*] w stanie rozczłonkowanej i wyalienowanej aktualności, załączka, wirtualności. [...]

Przeszłość, terażniejszość i to, co możliwe, nie są od siebie oddzielone. Myśl rozważa tu *przedmiot wirtualny*. Wymusza to nowe działania¹⁷.

Ten właśnie czas eksplorowania nowej idei przestrzeni miasta, realizowanej poprzez działania partyzanckie, oddolne, aktywizujące mieszkańców, doskonale rozumiał Matta-Clark. Dlatego też w swojej sztuce i projektach społecznych odszedł od tego, co jest urbanistyczną architekturą, i uprawiał praktykę miejską realizującą to, co jest urbanistycznym dziełem właśnie, czyli niekoniecznie trwałym dobrem materialnym, ale dziełem-działaniem, dziełem-rzeźbą społeczną.

W 1971 roku Matta-Clark, wraz ze swoją ówczesną partnerką, fotografką i tancerką Carol Goodden, otworzył restaurację FOOD, na rogu Prince Street i Wooster, w dzielnicy SoHo. Inicjatywa ta stała się jednym z głośniejszych wówczas w Nowym Jorku miejsc, które oferowały nowatorskie połączenie sztuki, gotowania i działań performatywnych. Menedżerem początkowo był Robert Prado, były kucharz wojskowy i członek grupy muzycznej Phillipa Glassa. W każdą niedzielę wieczorem Matta-Clark organizował Sunday Night Guest Chef Dinners, w ramach których zaproszeni artyści przygotowywali posiłek, jak pisze Pamela Lee, często raczej jego performatywno-wizualno-konceptualną wersję, czyli coś, co nazywali *food art* (sztuka jedzenia). Wśród gotujących performerów byli m.in.: Keith Sonnier, Robert Rauschenberg, Richard Landry, Italo Scanga i Donald Judd. Jeden z podawanych posiłków składał się ze sterty kości wypełnionych różnymi składnikami, w czasie innego *food performance* zatytułowanego *Alive* serwowano żywe krewetki ukryte we wnętrzu gotowanego jajka. Oczywiście cały projekt miał dużo istotniejszy wymiar, łączył architekturę, życie społeczne, tworząc to, co Lefebvre nazywał „przestrzenią społeczną [...], która

16 H. Lefebvre, op. cit., s. 184.

17 Ibidem, s. 185.

rozwija się w całej swojej różnorodności [...] wraz ze strukturą [...] przypominającą płaty ciasta francuskiego”¹⁸. Pamela Lee zestawia ten cytat z projektem Matty-Clarka *Food*, czyli wyciętym fragmentem restauracji, który sam artysta nazywał kawałkiem kanapki zrobionej ze ściany. Jak wspominała Goodden, „Gordon postanowił wyciąć sobie sandwicha ze ściany. I wyciął horyzontalny przekrój przez ścianę i drzwi”¹⁹. *Food* sugerował połączenie różnych fragmentów rozumienia przestrzeni i miejsca: „architektoniczną specyfikę gestu przecięcia ściany, odżywczą funkcję miejsca (restauracji) i odzyskiwanie przestrzeni społecznej przez artystów”²⁰.

3. Transgresja

Zapewne ważnym odniesieniem, szczególnie dla wczesnej twórczości Matty-Clarka, oprócz kontekstów społeczno-politycznych, były koncepcje architektoniczne, które wyczytywał w pismach ojca. Robert Matta, chilijski emigrant, swoje młode lata spędził w Paryżu (przybył tam w 1935 roku), gdzie pracował nad projektami miasta idealnego pod okiem Le Corbusiera. Jak często wspominał, nie znosił zarówno Corbusiera, jak i jego wizji urbanistycznych, wkrótce poznał surrealistów, przyłączył się do nich, a jego projekty architektoniczne stały się zupełnie inne. W tekście z 1938 roku, zamieszczonym w piśmie surrealistycznym „Minotaure”, negował on Corbusierowskie koncepcje przestrzeni mieszkalnej mającej ucieleśniać idee skonstruowanego według zasad matematyki antropomorfizmu. Esej zawierał także ilustrację pokoju wykonaną przez artystę, w którym wewnątrz i zewnątrz przenikały się wzajemnie, ulica, las „wchodziły” w obręb domu, obłe, o biologicznych kształtach meble wyglądały, jakby były wypełnione powietrzem. Korespondowała ona z tym, co sugerował w tekście mającym niemal manifestacyjny charakter.

Potrzebne nam są ściany jak wilgotne warstwy – pisał – które nieustannie tracą swoje kształty i zwilżają nasze psychologiczne lęki... Trzeba znaleźć dla każdej osoby taki pępowinowy węzeł, który może nas skomunikować z innymi słońcami, przedmiotami totalnej wonności, które będą jak psychoanalityczne lustra²¹.

Była to więc wizja architektury transgresywnej, takiej, która przełamывała granice między tym, co intymne, i tym, co należy do otoczenia, ale również takiego projektowania, w którym zawiera się nieprzewidywalność ludzkiej podświadomości. Projekt ten wprowadzał do architektury zupełnie inne, pozasystemowe myślenie o człowieku zamieszkującym, wobec tego, jakie opisywał Corbusier, używając choćby pojęcia domu jako maszyny do mieszkania. Ściany

18 Cyt. za: P.M. Lee, op. cit., s. 72.

19 Cyt. za: ibidem.

20 Cyt. za: ibidem.

21 Cyt. za: ibidem, s. 7.

o zmiennych kształtach, mobilne wnętrza i wreszcie poczucie bezpieczeństwa, które jest otwarciem na nowe wymiary komunikacji z zewnątrz. Pamela Lee, analizując teksty Matty, zauważyła nawiązanie do freudowskiej podwójnej figury: heimlich i unheimlich. Jednocześnie drugi człon zestawienia powiązała z metaforą, czy wręcz toposem macicy, łona, które może być postrzegane jako najbardziej unheimlich (dziwne, wilgotne, wstydlive i budzące niepokojące skojarzenia) ze wszystkich miejsc. Lee pisze, odnosząc się do rozstrzygnięć freudowskich, że dla Matty pokój, w wielu aspektach nawiązujący do macicznych kształtów, jest koniecznym warunkiem do zaistnienia życia – miejsca, skąd człowiek jest „wyrzucany” do świata, ale też dokąd może powracać ze świata, do własnych wyobrażeń o śmierci, jako że instynkt wiodący w stronę zagłady jest dla człowieka według Freuda podstawowy. Wydaje się jednak, że projekt Matty nieco przekraczał proste interpretacje, które można mu przypisać, podążając śladami Freuda, choć zapewne są one silnie obecne w jego surrealistycznym w stylistyce pisaniu. To, co staje się istotne, to raczej montaż wnętrza i zewnątrz w jednym obrazie, jakby był on powłoką zmontowaną z wielu różnych materii i pierwiastków, otwarty na komunikację z innymi słońcami, dom staje się maszyną nie do życia, ale do bycia; dom jest tym miejscem, które nie ma chronić, oddzielać, ale raczej otwiera się na bycie-w-swiatach jednoczesnych i równoległych. Nie ma tu nic bezpiecznego, nie ma tu jeszcze ścian betonowych, które osłaniają i strukturyzują ciało ludzkie, swoboda i mobilność tego wnętrza, jego „napowietrzenia”, stają się istotne. Taki projekt, nawet jeśli był metaforyczną wizją, miał na celu wyzwolenie ciała ludzkiego spod presji czystej, euklidesowej geometrii. Jakby istota domu polegała na jego stałej możliwości przekształcania, jakby był on bioobiektem współegzystującym z zewnątrz w ramach dynamicznego ekosystemu. Jego syn jednak pójdzie krok dalej, dla niego dom nie będzie już miejscem możliwych przekształceń modularnych, światem prawdopodobieństwa powrotu do wnętrza, ale raczej obiektem dążącym ku zanikaniu, zatrzymanym na moment poprzez cięcie, rozdarcie, precyzyjną dekonstrukcję, tuż przed zupełnym rozpadem.

W jednym z pierwszych swoich projektów wykonanym we Włoszech Matta-Clark przekształcał biuro dla inżynierów przeznaczone do wyburzenia. Artystę zafascynował podział tego budynku, którego dokonali inżynierowie – podział na pół, jednokondygnacyjny obiekt składał się z otwartej sali projektowej i pomniejszych pokojów użytkowych (również podzielonych na pół jako łazienka i szatnia). Artysta przede wszystkim wyciął dziurę w dachu, następnie wewnątrz budynku dokonał bardzo precyzyjnych nacięć, które sprawiały, że wydzielone wcześniej części budynku zaczęły tworzyć nową całość:

Struktura została wydrążona, ściany i drzwi, dach i sufit zostały połączone przez centralizujące otwarcie. [...] budynek przestaje służyć do segregacji pracowników, ale jest ośrodkiem, wokół którego pracuje samo światło²².

22 Cyt. za: ibidem, s. 12.

Obiekt zyskał paradoksalnie pewną somatyczną wewnątrzno-zewnętrzną ciągłość, a jednocześnie chaotyczną strukturę niezdeteminowania, stawał się niejako na nowo, tuż przed momentem, w którym uległ totalnej destrukcji. W projektach Matty-Clarka czasoprzestrzeń miała cechy niezdeteminowania, pracowała przeciwko trwaniu obiektu, jednak artysta w tej paroksytycznej nieokreśloności wydobywał dla patrzącego obiekt, który zaczynał mu się jawić na nowo, inaczej. Oderwany od kontekstu funkcjonalnego: miejsca pracy, zamieszkiwania, enklawy, skorupy, łona, budynek stawał się tranzytem pomiędzy sferą publiczną i intymną, przestawał być rzeczą-do-posiadania dla człowieka, a okazywał się miejscem zanikania, rozpadu, przecięcia porządku relacji domu i świata.

4. Zanikanie

Na Humphrey Street, w zamieszkałej przez czarnoskórych dzielnicy Englewood w stanie New Jersey, gdzie większość domów przeznaczono do rozbioru, Gordon Matta-Clark dokonał swojej najgłośniejszej akcji, polegającej na dosłownym przecięciu budynku na pół i jednoczesnym usunięciu wąskiego pionowego fragmentu. Obydwie połowy budynku podniesiono ponad mury fundamentów, co spowodowało powstanie szczeliny o rozwartości około pięciu stopni. *Splitting* interpretowano jako komentarz do rozkładu więzi społecznych w Ameryce w latach 70. albo jako mizoginiczny atak na „domowość” związaną z kobiecością, jako ideologiczną krytykę mitu podmiejskiego domu²³. *Splitting* robiło niebywałe wrażenie na oglądających i wywołuje je zapewne do dziś, kiedy patrzymy na fotograficzną dokumentację tego dzieła. Praca ta bezpośrednio odnosi się do rozpadu promowanej w kulturze amerykańskiej lat 50. idei atomowej rodziny. Jednak już w latach 60. termin rodzina nuklearna nabierał nowego znaczenia, jako konstrukt, który pod naporem wielu czynników natury politycznej i społecznej musiał zostać naruszony, musiał popękać. Kryzys tej wizji w latach 60. i 70. objawił się bowiem niemożnością utrzymywania mieszczkańskich z ducha modeli, w których jednostka lokowała się w obrębie stabilnej rodziny, a ta za wszelką cenę miała być chroniona przed tym, co zewnętrzne²⁴.

23 Zob. ibidem, s. 21.

24 Termin „rodzina nuklearna”, czyli składająca się z męża, żony (pary heteroseksualnej) i dziecka/dzieci (tzw. model 2 + 2 lub 2 + 1), połączonych więzią małżeńską i krewniaczą, spełniająca ważne funkcje wobec jednostek i społeczeństwa, ma biblijny rodowód, a do słownika naukowego wprowadził go amerykański antropolog George Peter Murdock (1897–1985). Stał się on terminem opisującym społeczne relacje w Stanach Zjednoczonych w latach 50. XX wieku. Nuklearna rodzina (*nukleus* – jądro komórki) już w samej nazwie sugerowała podwójność: z jednej strony miała wprowadzać i potwierdzać schemat podstawowej rodziny jako jądra, które musi za wszelką cenę ochraniać i rozwijać więzi, z drugiej – szybko połączona została z ideą produkcji bomby atomowej, a później sytuacją zimnej wojny i nuklearnymi eksperymentami. Od lat 40. do 60. XX wieku w naukach społecznych dominowała teoria strukturalno-funkcjonalna. Jeden z głównych przedstawicieli szkoły funkcjonalnej – Talcott Parsons uznawał m.in., że społeczeństwo industrial-

Splitting Matty-Clarka w opinii publicznej stało się niemal obrazowaniem tych transgresyjnych tendencji. Sam artysta potwierdzał, że jego projekty opierają się na przekraczaniu zastałych schematów społecznych:

W świadomości większości ludzi budynki stanowią zamknięte całości. Pojęcie zmiennej i niestałej przestrzeni stanowi wciąż tabu, szczególnie w odniesieniu do pojęcia domu. [...] Właściciele domów nie robią nic poza utrzymywaniem swojej własności. Jeśli instytucja domu zostanie w taki sposób uprzedmiotowiona, to w sposób oczywisty budzi to kwestie moralne²⁵.

W *Splitting* dom i człowiek odzyskują siebie nawzajem w luce, w pęknięciu. Luka staje się miejscem, wydzielonym z przestrzeni przez rozpad, chwilowym stanem możliwej, ale tylko chwilowej relacji podmiotu i obiektu, człowieka i materii. W porożcinanych budynkach Matty-Clarka to, co wewnętrzne i zewnętrzne, przenika się, tym samym tworzy się obraz wieloperspektywiczny i symultaniczny:

To, co rozumiemy i definiujemy jako budynek albo postrzegamy jako scenerię miasta, wydarza się tak naprawdę w strefie pomiędzy... wszystkie dane nam wytyczne i elementy, które w pewien sposób są użyteczne, ale to jest dopiero początek spekulacji na temat tego, co może być pod powierzchnią i ile możliwości kierunku ruchów właściwie one wyznaczają i ukrywają²⁶.

W tej luce, szczelinie, rozdarciu, które tworzył Matta-Clark, połączyło się kilka kwestii. Po pierwsze kwestia społeczna, czyli otwieranie przestrzeni publicznej na nową problematykę, na debatę na tematy, o których była mowa wcześniej, m.in. rozpad nuklearnej rodziny i konsekwencje z tym związane, po drugie, równie ważne dla Matty-Clarka, zagadnienie zanikania obiektu, a więc przeformułowywania nie tylko samej architektury, jej pojęciowej siatki, ale również dyskursu o sztuce, o jej przedmiocie, który zawiera się między tym, co widzialne w systemie percepcyjnym silnie zdominowanym przez dyrektywy kapitalizmu, i tym, co skazane jest na destrukcję. Oba te aspekty w pracach Matty-Clarka nawzajem wspierały się i wylańały jako wizja sztuki, która nie może zostać ujęta w ramy dawnych kategorii i pewników. Działanie artystyczne musiało bowiem według niego znaczyć społecznie, musiało wyrwać obiekt sztuki systemowi komercyjnemu i przywrócić go doświadczeniu odbiorczemu, nawet za cenę efemeryczności i ostatecznie zaniku. Jak pisał Lefebvre:

ne jest mocno uzależnione od jedynej formy życia rodzinnego, mającej wymiar normatywny – od rodziny nuklearnej, ponieważ spełnia ona wobec niego bardzo ważne funkcje: zachowuje porządek społeczny, socjalizuje potomstwo, stabilizuje ludzką osobowość, jak też zaspokaja potrzeby intymne oraz emocjonalne. Uważał rodzinę nuklearną za jedyną i najlepiej dostosowaną do systemu industrialnego formę życia rodzinnego.

25 Cyt. za: ibidem, s. 26.

26 Cyt. za: ibidem, s. 27.

W czasach, gdy ideologie często debatują o strukturach, destruktywizacja miasta ujawnia głębię dezintegracji (społecznej i kulturalnej). Rozpatrywane globalnie społeczeństwo okazuje się głęboko niespójne. Między podsystemami i strukturami skonsolidowanymi za pomocą rozmaitych środków (ograniczenia, terror, perswazja ideologiczna) znajdują się dziury, czasem wręcz otchłanie. Te puste przestrzenie nie pojawiają się przez przypadek. Są to również przestrzenie możliwości, posiadają przynajmniej ich elementy, dryfujące lub rozproszone, ale nie mają siły mogącej je zjednoczyć. Co więcej, działania strukturyzujące i władza społecznej pustki dążą do zakazywania działania i utrwalenia prostej obecności tych sił. Instancje tego, co możliwe, nie mogą się spełnić inaczej jak tylko poprzez radykalną metamorfozę²⁷.

5. Zakrzywiona przestrzeń

W lutym 1975 roku Matta-Clark został zaproszony przez Georges'a Boudaille'a do wzięcia udziału w paryskim biennale. We wrześniu artysta pojechał do Paryża i wykonał *Conical Intersect* na plateau Beaubourg. Łącząc dwa siedemnastowieczne budynki poprzez spiralne, stożkowate cięcia, widoczne także z ulicy, uzyskał efekt wydrążonego w budynkach leju, który zwężał się wraz ze wzrostem wysokości. Matta-Clark odwrócił perspektywę, poprzez odpowiednie nacięcia – dzięki temu z zewnątrz można było zajrzeć do wnętrza budynku, tym samym efekt teleskopu, czyli urządzenia służącego do oglądu obiektów w kosmosie, został zastosowany po to, aby odkryć mikrokosmos wnętrza siedemnastowiecznych kamienic. Budynki, w których pracował Matta-Clark, zostały przeznaczone do zburzenia, w ich miejscu miała zostać zorganizowana ogromna przestrzeń parkingowa dla mającego niebawem powstać centrum sztuki Pompidou. Matta-Clark po raz kolejny otwierał przestrzeń po to, by zaburzyć stabilne odczucie obiektu, tym razem jednak stworzył wręcz efekt czarnej dziury, a więc miejsca, w którym teoretycznie zanika materia. W tej pracy widać, jak silnie Matta-Clark odrzucał właściwie każdą klasyczną definicję przestrzeni, negował jej absolutystyczny model, skłaniając się zdecydowanie w stronę relatywizmu, przekraczał granice ścian i drzwi, sufitów, podłóg i fundamentów. Pozbawiał odbiorców swoich dzieł wszelkich stałych punktów oparcia, w zamian wprowadzał relatywną przestrzeń opartą na żywych cięciach, nie zaś stabilnym, organizującym całość systemie.

Projekty Matty-Clarka, szczególnie właśnie *Conical Intersect*, silnie związane są koncepcją przestrzeni relacyjnej, ale też takiej, która ma swoje fizyczne, a nawet organiczne połączenie z materią. Otwierając stare budynki, kształtując w ich wnętrzu formy teleskopowe, Matta-Clark nie tylko wypowiadał się na temat zaniku obiektu, kwestii społeczno-politycznych, ale również drażył nowe sfery doświadczenia percepcyjnego, wyjścia poza rozumową stabilność, modele absolutnego czasu i przestrzeni czy hegemonii architektury jako formy opartej

27 H. Lefebvre, op. cit., s. 193.

na klasycznych zasadach geometrii. Wskazując na jej plastyczność, wielowektorowość percepcyjną, tworzył sferę doświadczenia nowej przyjemności, nastawionej na ruch odbiorcy, który będzie mógł uwolnić się od schematów percepcyjnych i poprzez mobilność własnego ciała wykreślić nowe mapy zakrzywionej, przedziurawionej, zanikającej i rozszerzającej się przestrzeni.

Z perspektywy czasu prace Matty-Clarka można potraktować jako indywidualny metakomentarz do historii przekształceń obiektu w sztuce, stają się one wypowiedzią artysty na temat samego procesu percepcji dzieła, jego nie-miejsca w historycznym katalogu materialnych artefaktów, bowiem ich ostatecznym przeznaczeniem jest zawsze zanikanie. Wieloznaczny gest nacięcia, otwarcia obiektu-budynku zmienia także pozycję odbiorcy, nie może on już stać naprzeciwko przedmiotowi i czerpać przyjemności z pochłaniania go w ramach przypisanych jego umysłowi kategorii, ale musi podjąć ryzyko, które jednocześnie zachwieje jego tradycyjnie wyrobionym modusem postrzegania. Model wiedzy oparty na reprezentacji, u Matty-Clarka symbolizujący m.in. dom, ulega w jego pracach ruchom tektonicznym spowodowanym gestem nacięcia, po którym następuje dynamiczny ruch elementów, po to by w porządku symbolicznym przesunąć granice i poszerzyć model reprezentacji; po to by zachwiać jego hegemonię. W zamian za to Matta-Clark sugeruje poprzez swoje działania rozumienie obiektu jako serii stanów przejściowych materii, nie zaś wieczno-trwałej formy. Tym samym akt percepcji nie będzie już mógł być napędzany pragnieniem osiągnięcia przez odbiorcę całości postrzeżeniowej i intelektualnej, ale stanie się doświadczeniem przyjemności uczestniczenia w procesie opartym na zmianie i dynamice trwania obiektu sztuki prowadzącym nieuchronnie do jego ostatecznego zaniku. Tak więc przyjemność powiązana kulturowo i społecznie z posiadaniem miejsca, fetysyzowaniem materii jako obiektu obrotu kapitalistycznej maszyny, w pracach Matty-Clarka zostaje zastąpiona doświadczeniem bycia częścią procesu zaniku czy też odwiecznej transgresji materii.