



Pokój → A Room
z Widokiem →
with a View

MARCIN BIAŁAS →

Pokój z Widokiem →

A Room with a View

Katowice 2022

MARCIN →	Pokój z widokiem	41
BIAŁAS	A Room with a View	49

TADEUSZ →	Ukłucie. Zimny dotyk	41
SŁAWEK	The Prick. Cold Touch	49

GRZEGORZ →	Fragmenty	57
HAŃDEREK	Fragments	60

ROMAN →	Widoki (z) dystopii	63
LEWANDOWSKI	The Views of/from Dystopia	66

MACIEJ →	Nic o nas. Bez nas.	69
CHOLEWA	Nothing about us. Without us.	72

	Biogramy	76
	Biograms	78

The cycle *A Room with a View* was created analogically to the 2007–2011 series known as *Organism Called the City or Over the Pavements*. In both cases, the works were inspired by the dependence resulting from changing the place of residence.

The symbolic *room* is an isolated part of the living space, physically situated at the centre of agglomeration. This place has become a sort of *observatory*, allowing for methodological analysis of the urban infrastructure, further used as a base of print interpretations. One condition was abandoning the direct presentation of observed motifs. I was also necessary to adopt a principle for the entire cycle, namely redefining the existing reality in order to create space of a *parallel universe*. Development of the alternative space initiated the process of graduate *inhabitation* and adaptation based on constructing a mental map. Self-observation gave rise to a unique environment, reserved and used solely by one's own presence. The concept of such a domain refers to the endless area which, despite of its extensive size and diversity – remains utterly safe. This idealistic world can be travelled in any way and at any speed, as there is no physical restriction or temporal control. One of the prints features a sphere as a visual synonym of the symbolically presented *self* or *soul*. It is also a visual counterpart of a non-material place, defining the space of habitat, temporarily pre-determined in this actual fragment of our presence.

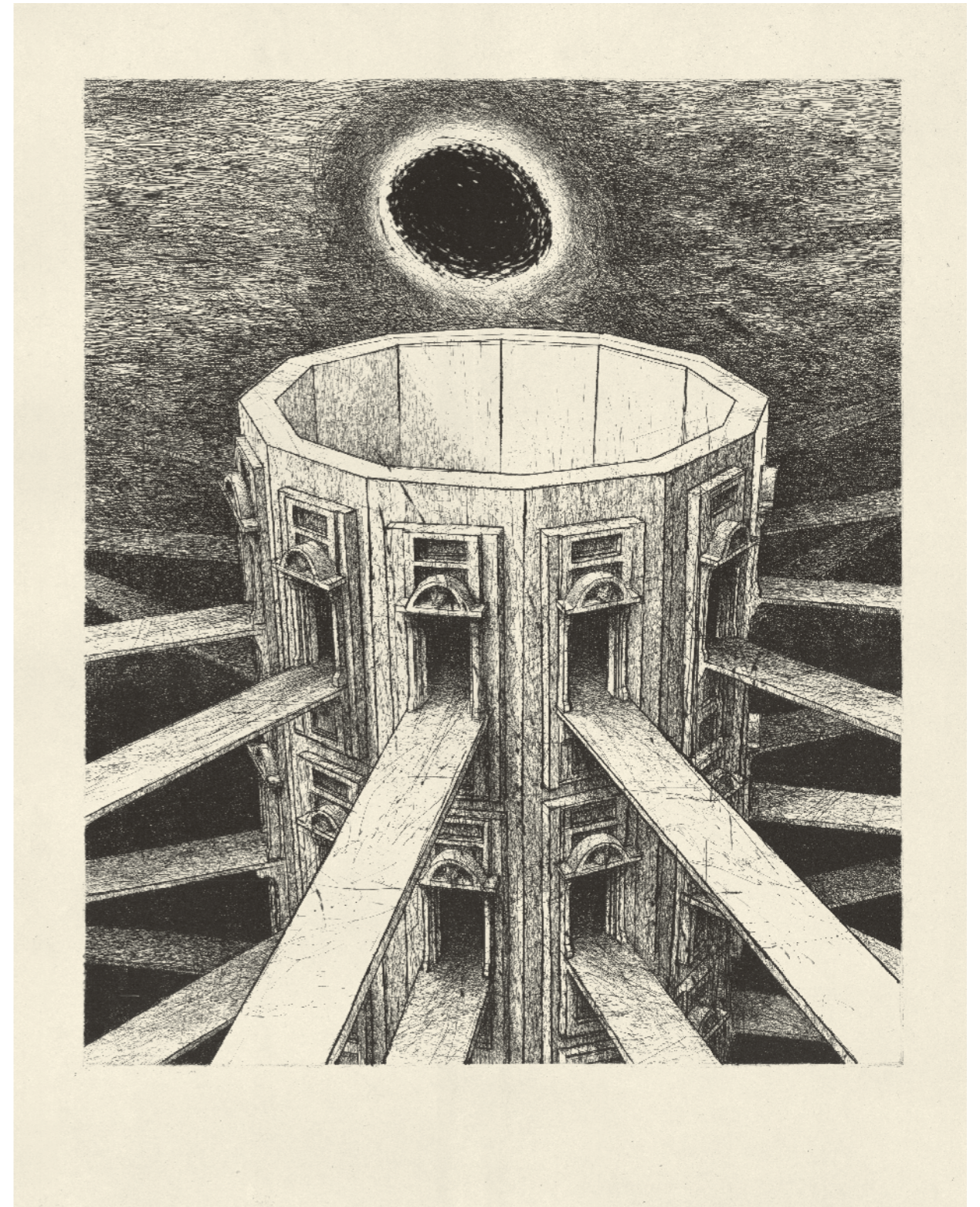
MARCIN BIAŁAS

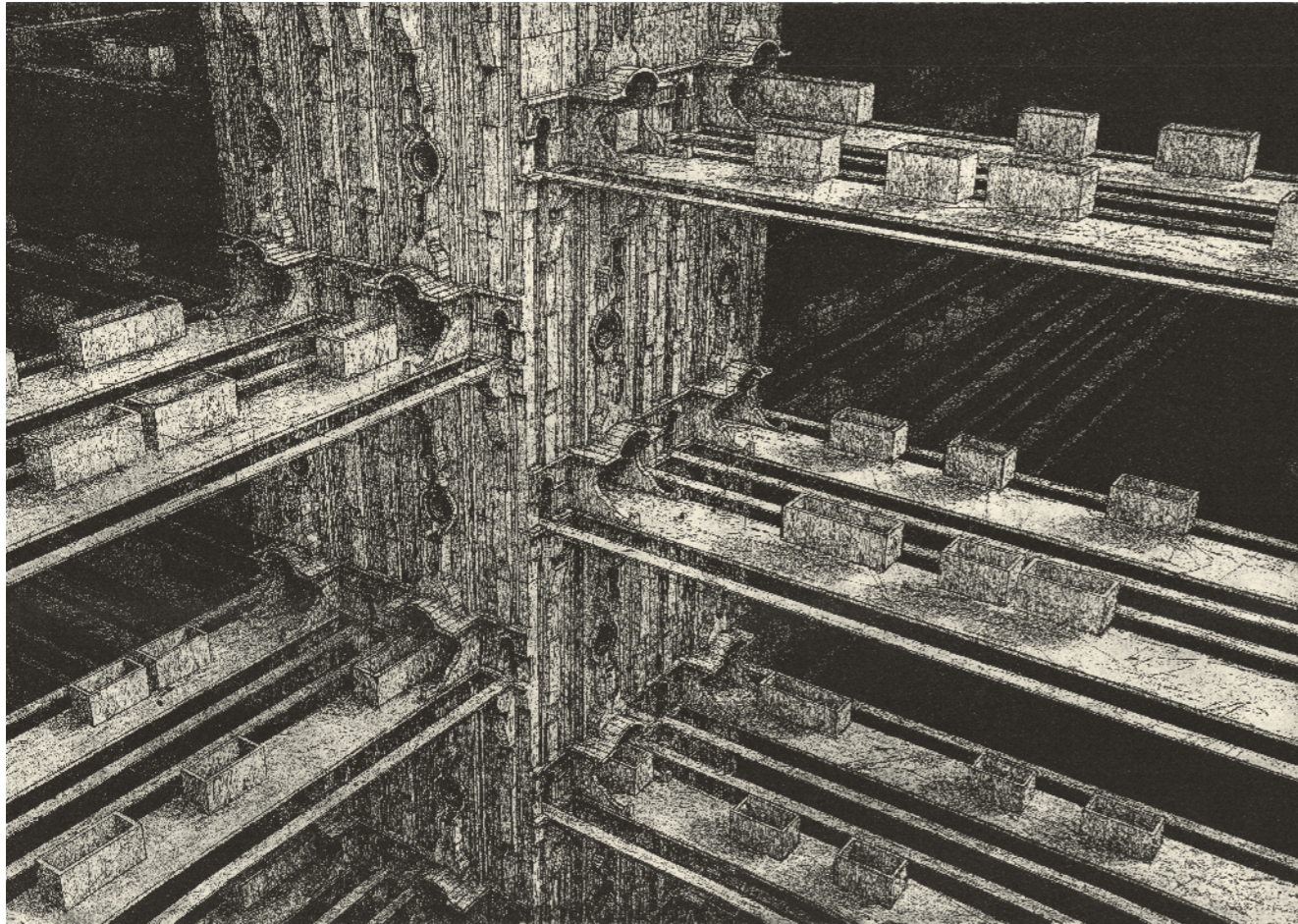
Cykl *Pokój z Widokiem* powstał analogicznie do serii wykonanej w latach 2007–2011, określonej jako *Organizm nazwany miastem lub Ponad Chodnikami*. W obu przypadkach powodem powstania prac stała się zależność wynikająca ze związku z kolejnym miejscem zamieszkania.

Symboliczny *pokój* to wydzielona część przestrzeni życiowej, ulokowana fizycznie w centrum aglomeracji. To miejsce stało się swego rodzaju *obserwatorium* pozwalającym na prowadzenie metodycznej analizy miejskiej infrastruktury, by ta stała się następnie podstawą graficznych interpretacji. Warunkiem była rezygnacja z przedstawienia obserwowanych motywów w sposób bezpośredni. Konieczne okazało się również przyjęcie zasady obowiązującej w całym cyklu, a mianowicie zredefiniowanie istniejącej rzeczywistości, co pozwoliłoby na wykreowanie przestrzeni mającej charakter *świata równoległego*. Wraz z rozbudową przestrzeni alternatywnej rozpoczął się proces stopniowego *zamieszkiwania* i adaptacji, polegający na budowaniu w jego obrębie mentalnej mapy. Na podstawie autoobserwacji powstało unikatowe środowisko, które zostało zarezerwowane oraz użytkowane tylko przez własną w nim obecność. Koncept takiego obszaru dotyczy niekończącej się, ogromnej powierzchni, która pomimo swojej wielkości i różnorodności – jest absolutnie bezpieczna. Ten idealistyczny świat daje możliwość poruszania się w nim w dowolny sposób oraz z dowolną szybkością, gdyż nie istnieje ograniczenie fizyczne czy kontrola czasowa. Na jednej z cyklu grafik pojawia się sfera będąca wizualnym synonimem symbolicznie ujętej *jaźni* lub *duszy*. Jest to również graficzny ekwiwalent niematerialnego miejsca, które określa przestrzeń habitatu, wyznaczonego tymczasowo już wcześniej, w tym rzeczywistym fragmencie naszej obecności.

MARCIN BIAŁAS

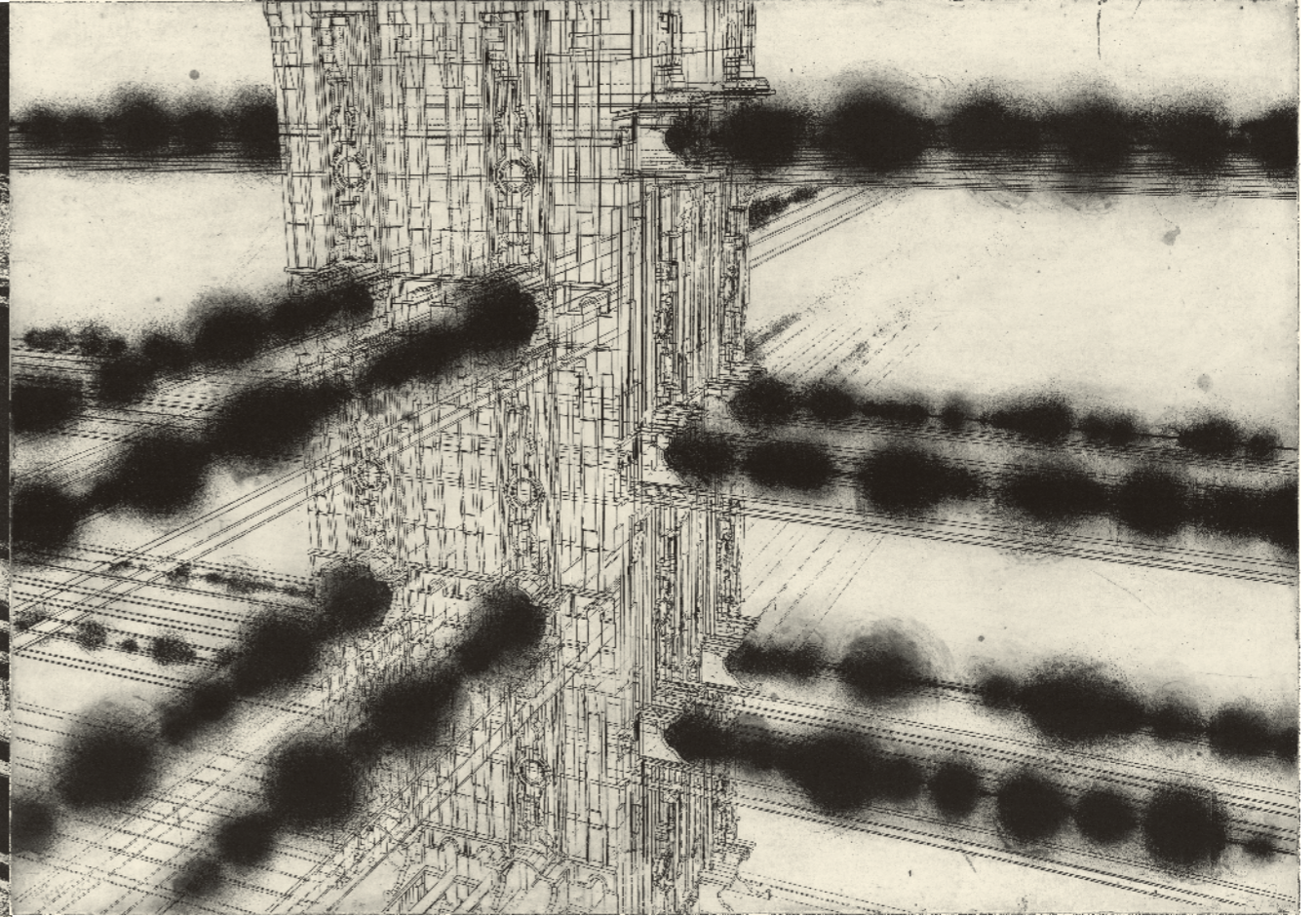
→
Inna droga, 60x50 cm, druk wklęsły na papierze, 2013
Other Way, 60x50 cm, intaglio print on paper, 2013





↖

Inna droga II, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2014
Other Way II, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2014

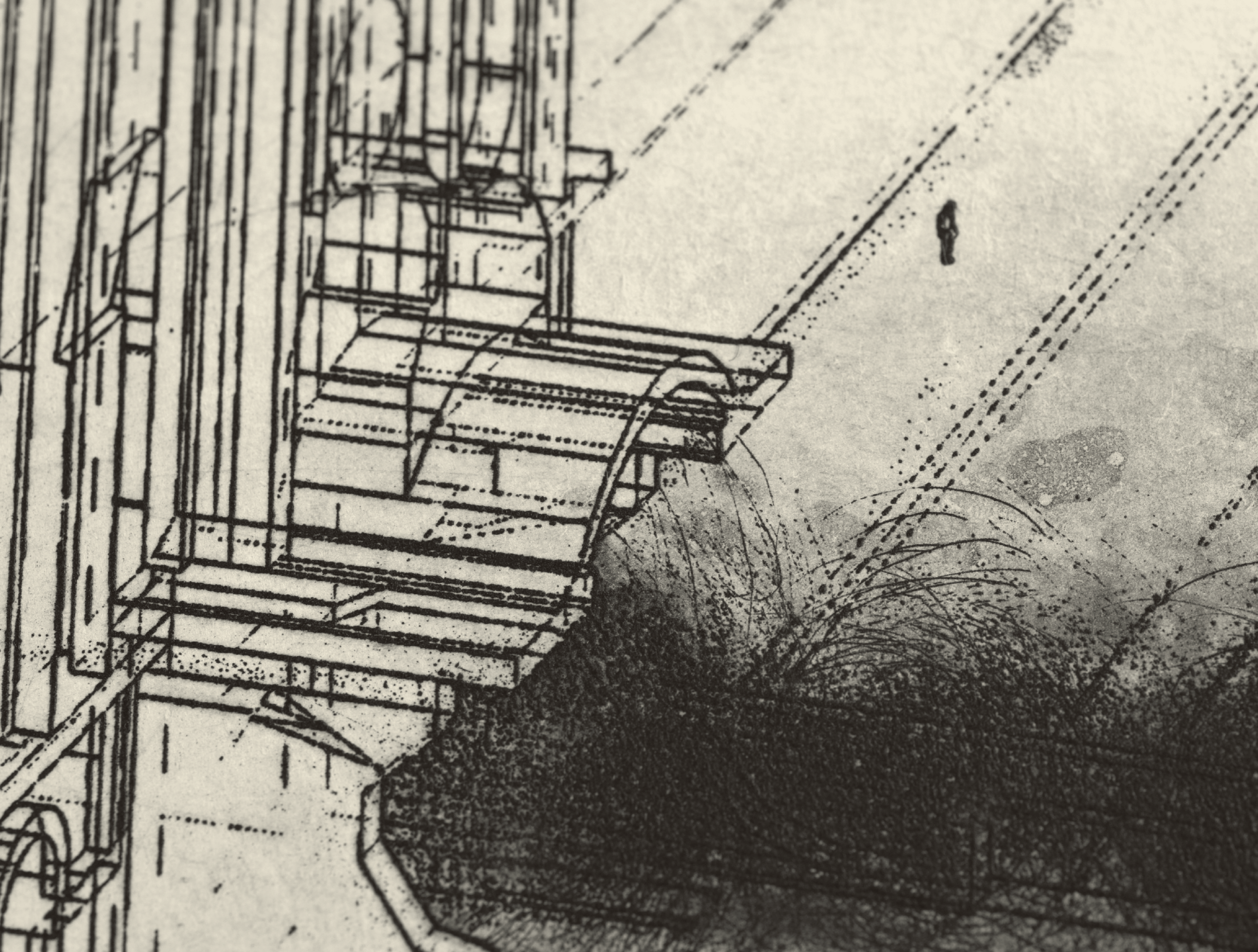


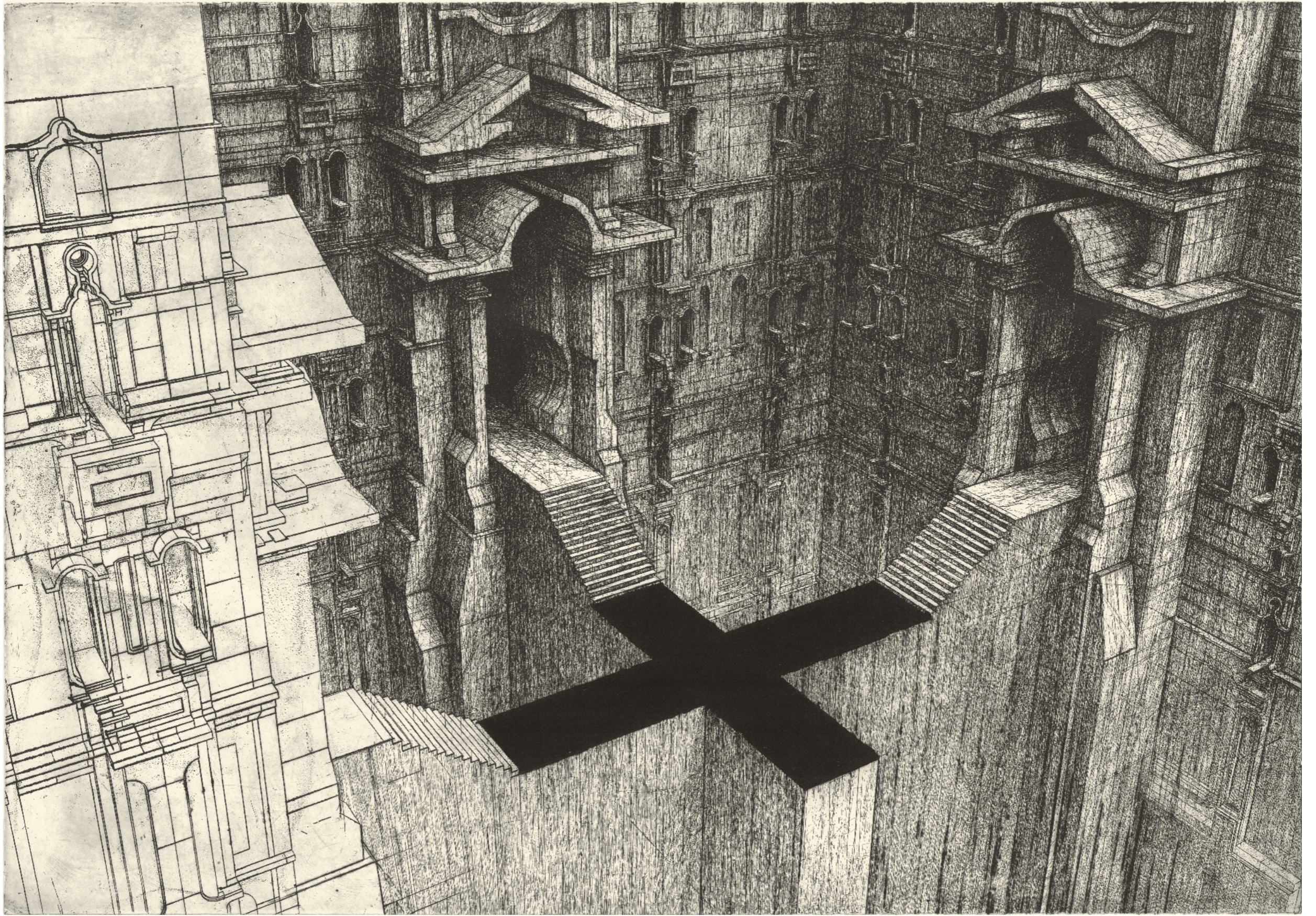
↗

Inna droga III (Noc), 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016
Other Way III (Night), 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016

↘

Inna droga III (Noc), 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016 (detail)
Other Way III (Night), 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016 (detail)





⌞

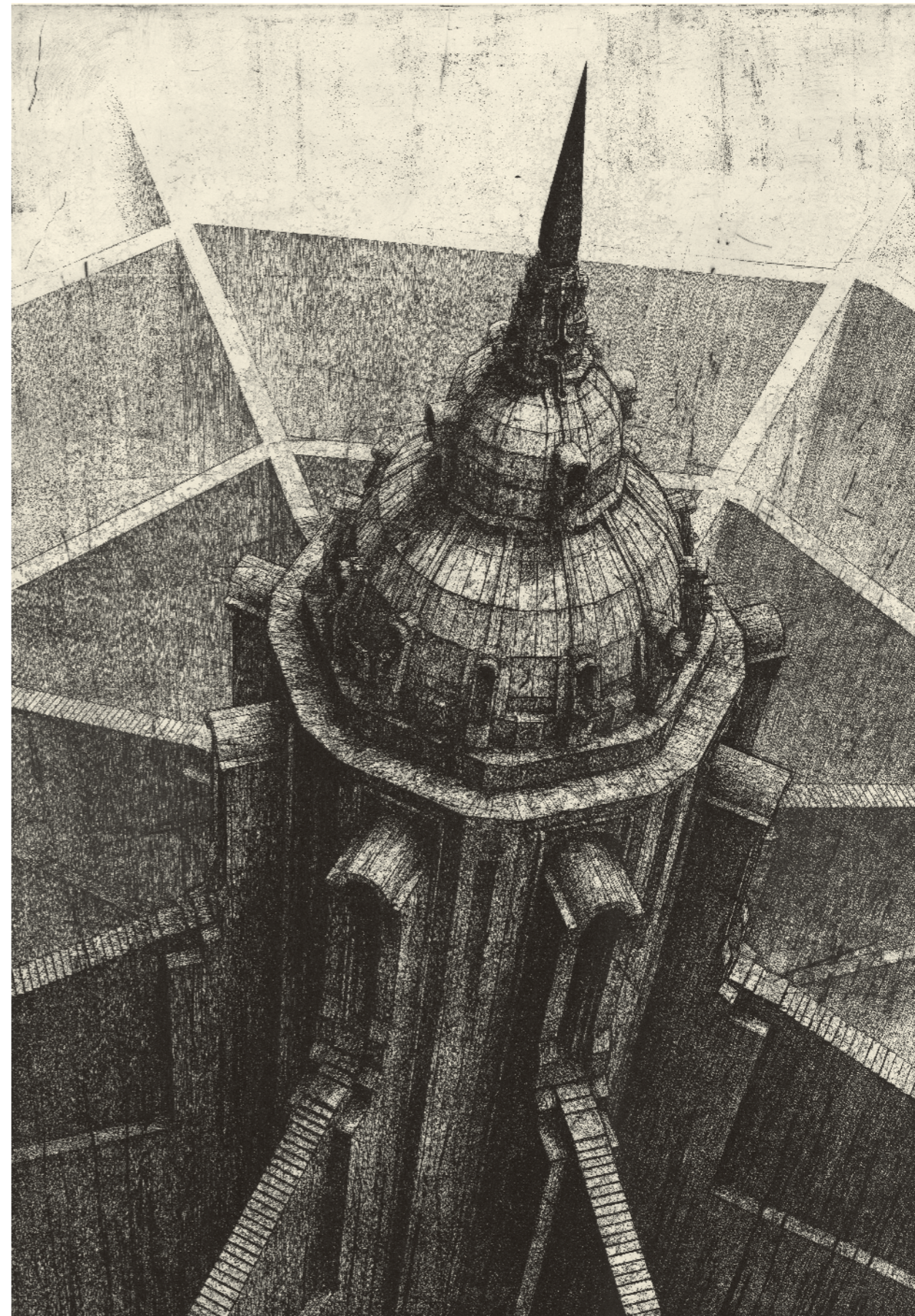
Inna droga IV, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2014
Other Way IV, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2014

→

Inna droga V, 100×70 cm, druk wklęsły na papierze, 2014
Other Way V, 100×70 cm, intaglio print on paper, 2014

⌞

Inna droga VI, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016
Other Way VI, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016







←

Droga, 100×70 cm, druk wklęsły na papierze, 2016

A Way, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016

↘

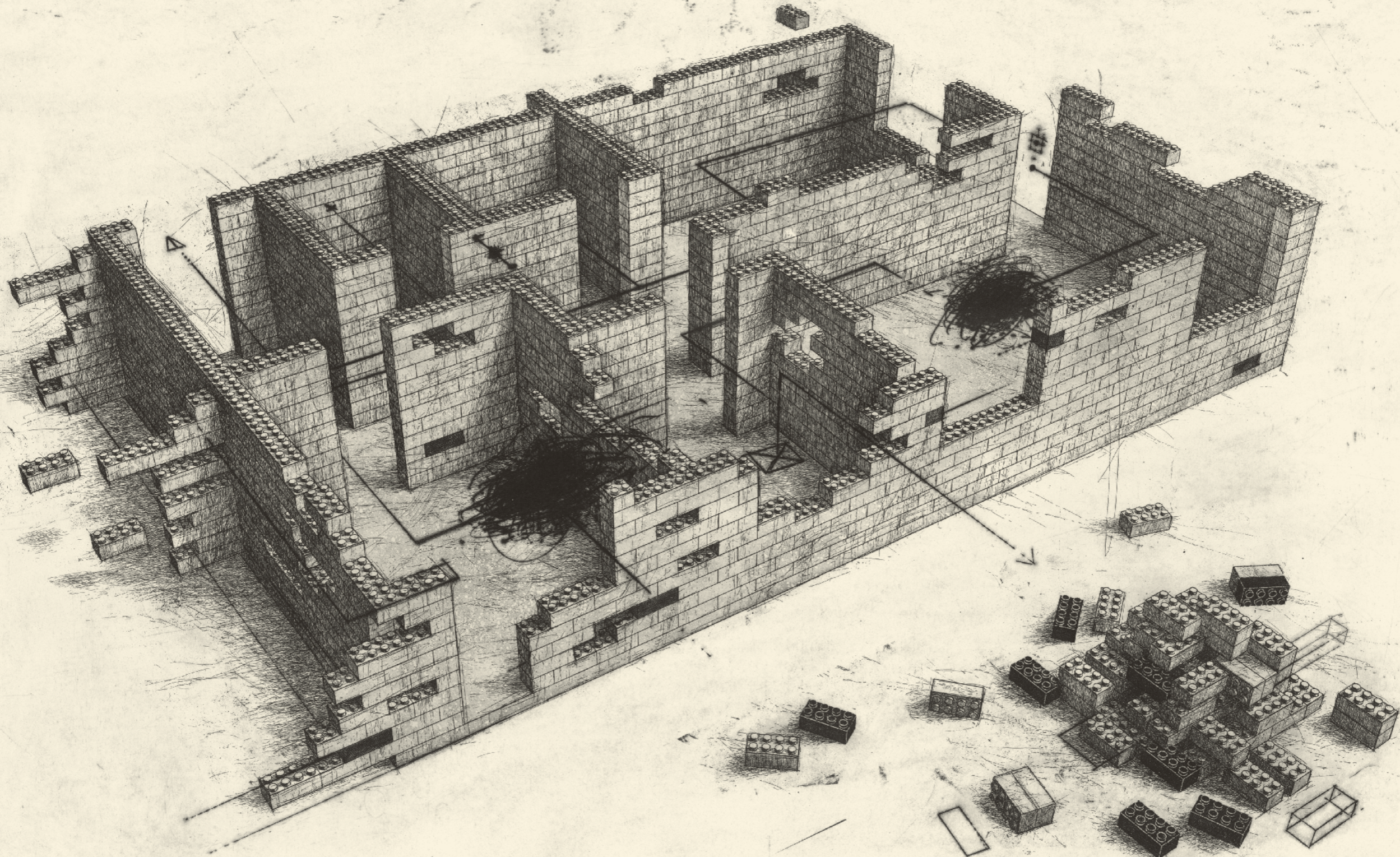
65 m², 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2015

65 square meters, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2015

↘ ↘

65 m², 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2015 (detail)

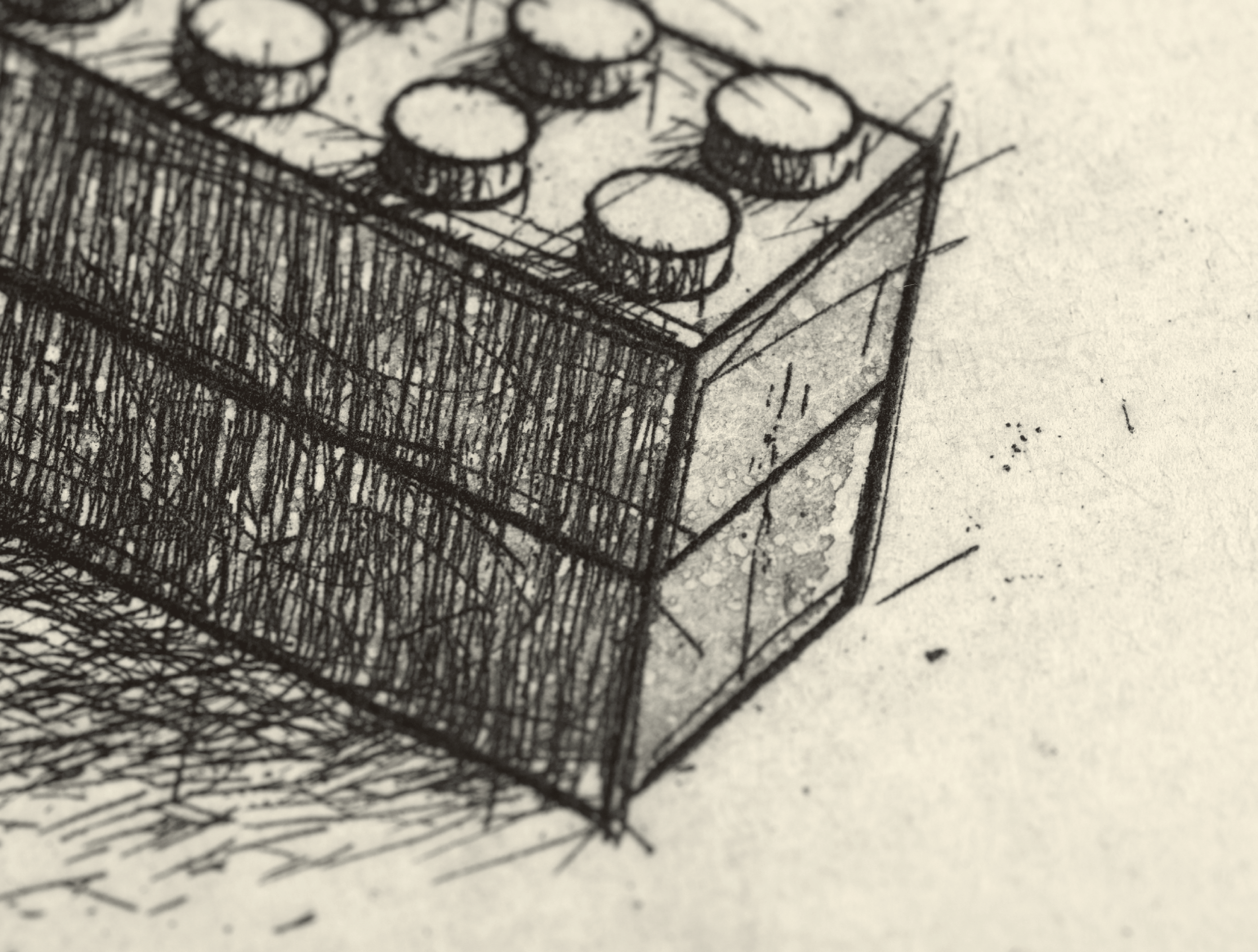
65 square meters, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2015 (detail)



65m

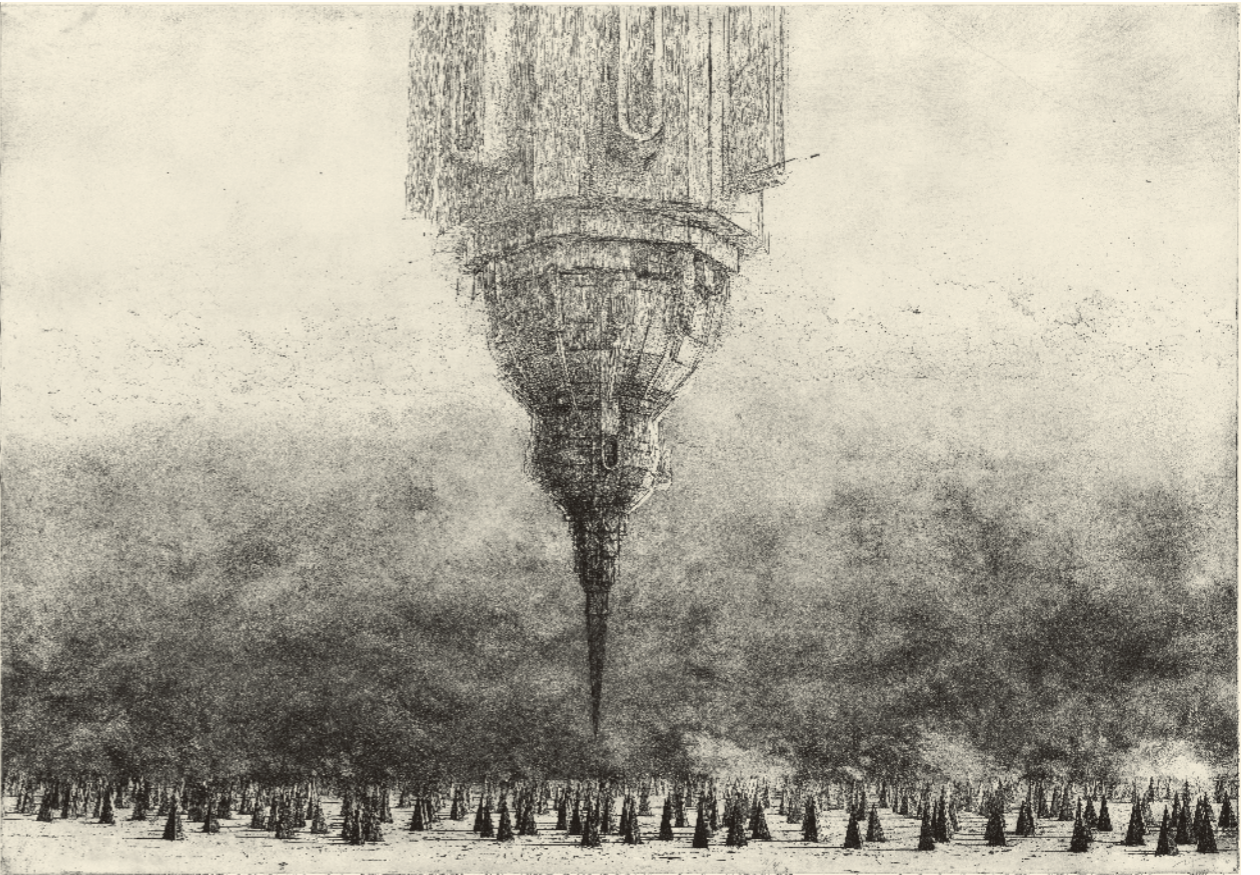
54

Art. J. ...





Wczorajsze dzieci, 70x100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016
Yesterday's Children, 70x100 cm, intaglio print on paper, 2016



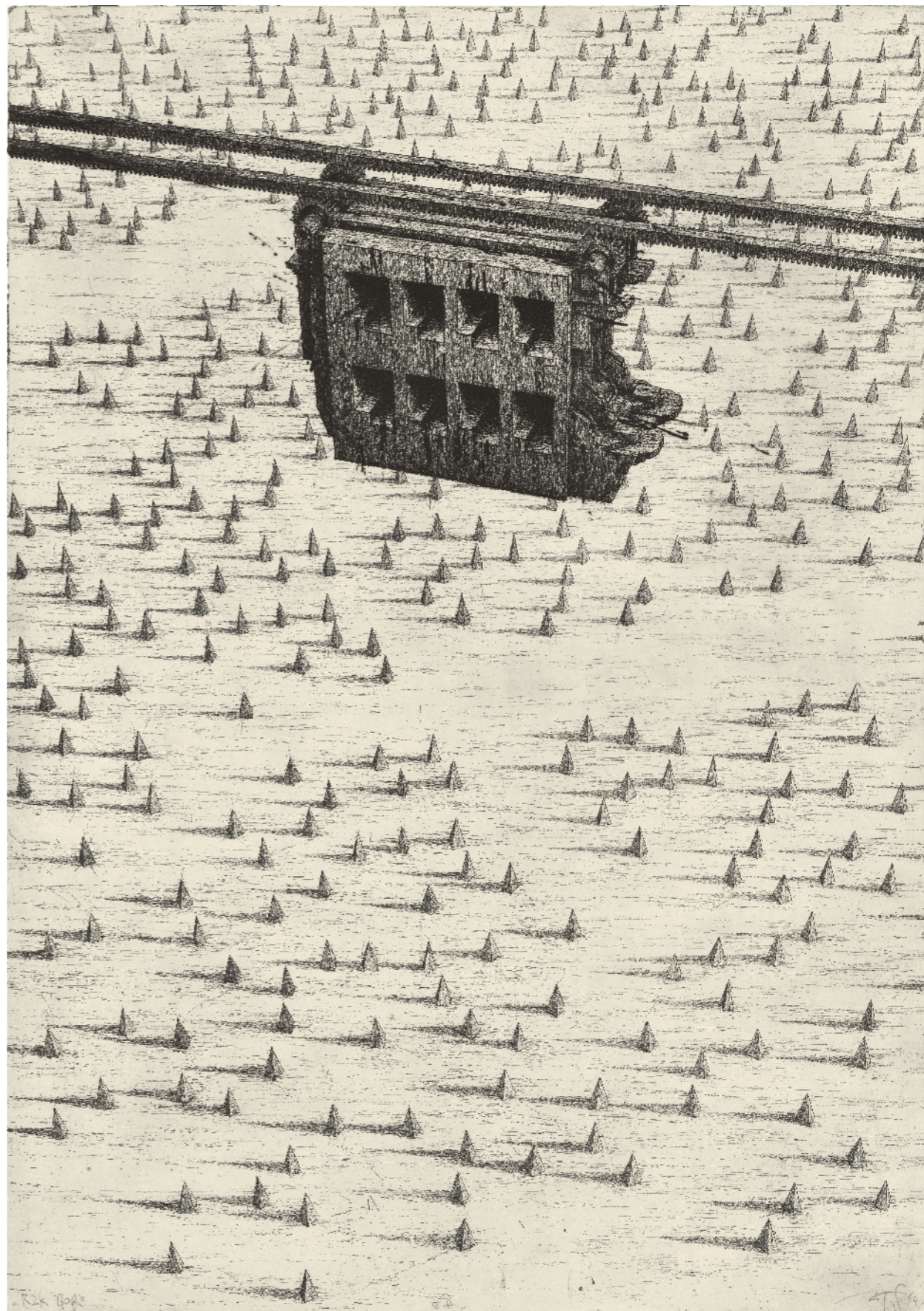
↖

Dotyk, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016 (detail)
Cold Touch, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016 (detail)

↗

Dotyk, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016
Cold Touch, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016

→
KZK GOP, 100×70 cm, druk wklęsły na papierze, 2015
KZK GOP, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2015





Puste jajo I, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2016
Empty Egg I, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2016



←

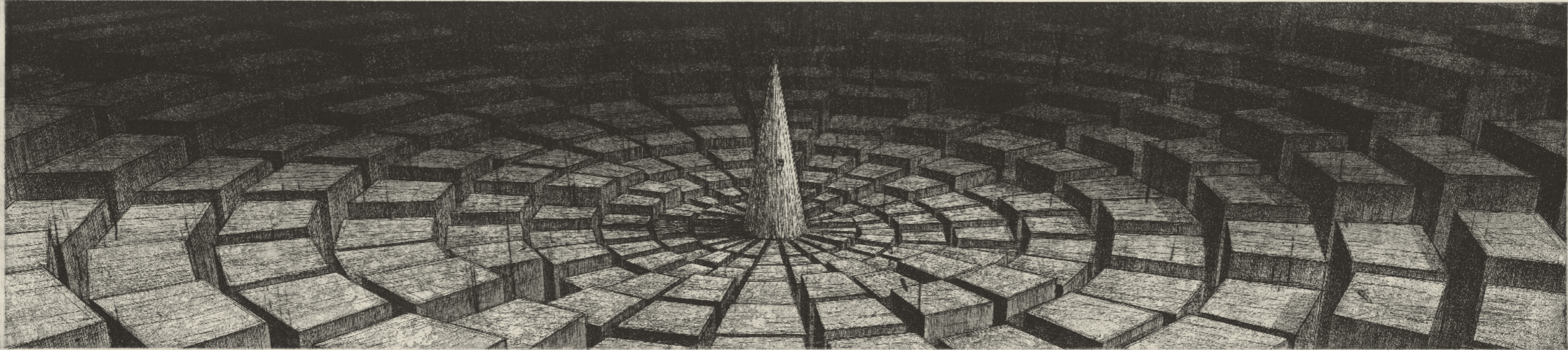
Puste jajo II, 100×70 cm, druk wkłęsły na papierze, 2017

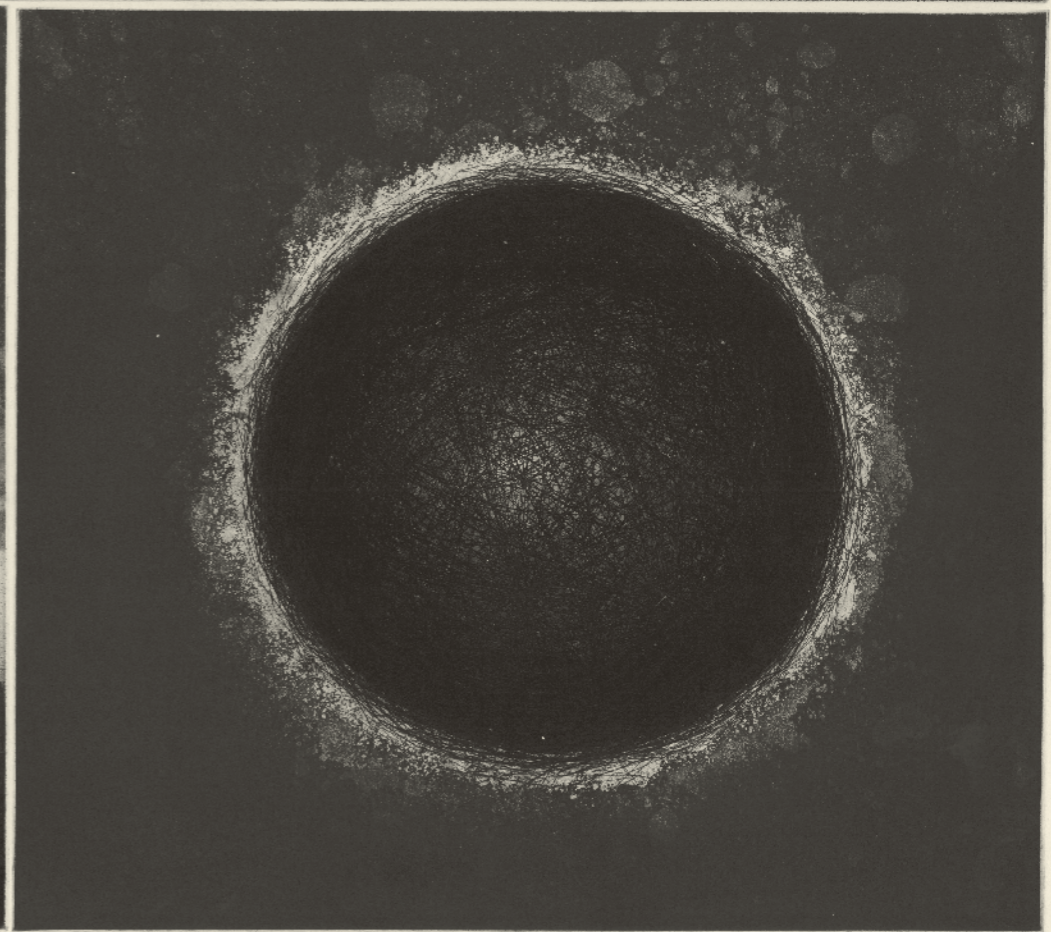
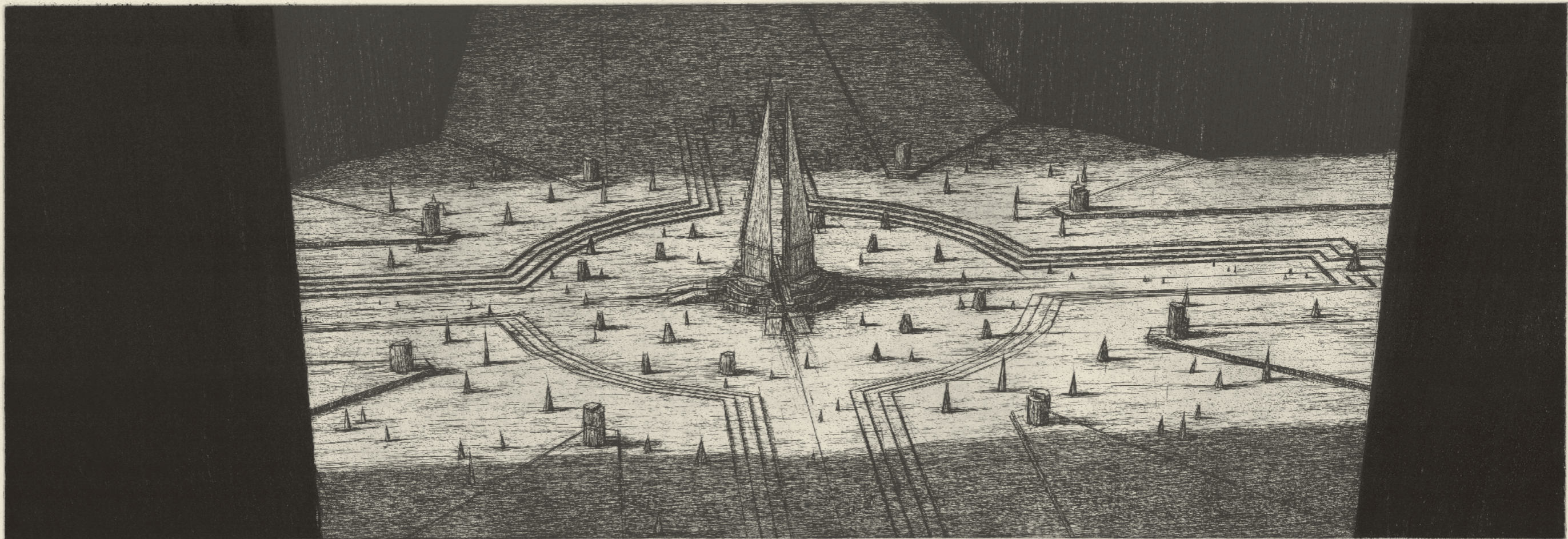
Empty Egg II, 100×70 cm, intaglio print on paper, 2017

↘

W poszukiwaniu zapomnianego snu I, 70×100 cm, druk wkłęsły na papierze, 2017

Looking for a Forgotten Dream I, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2017





W PASZYKIMANIU STAREGO SNU II

E.A.

1878 14

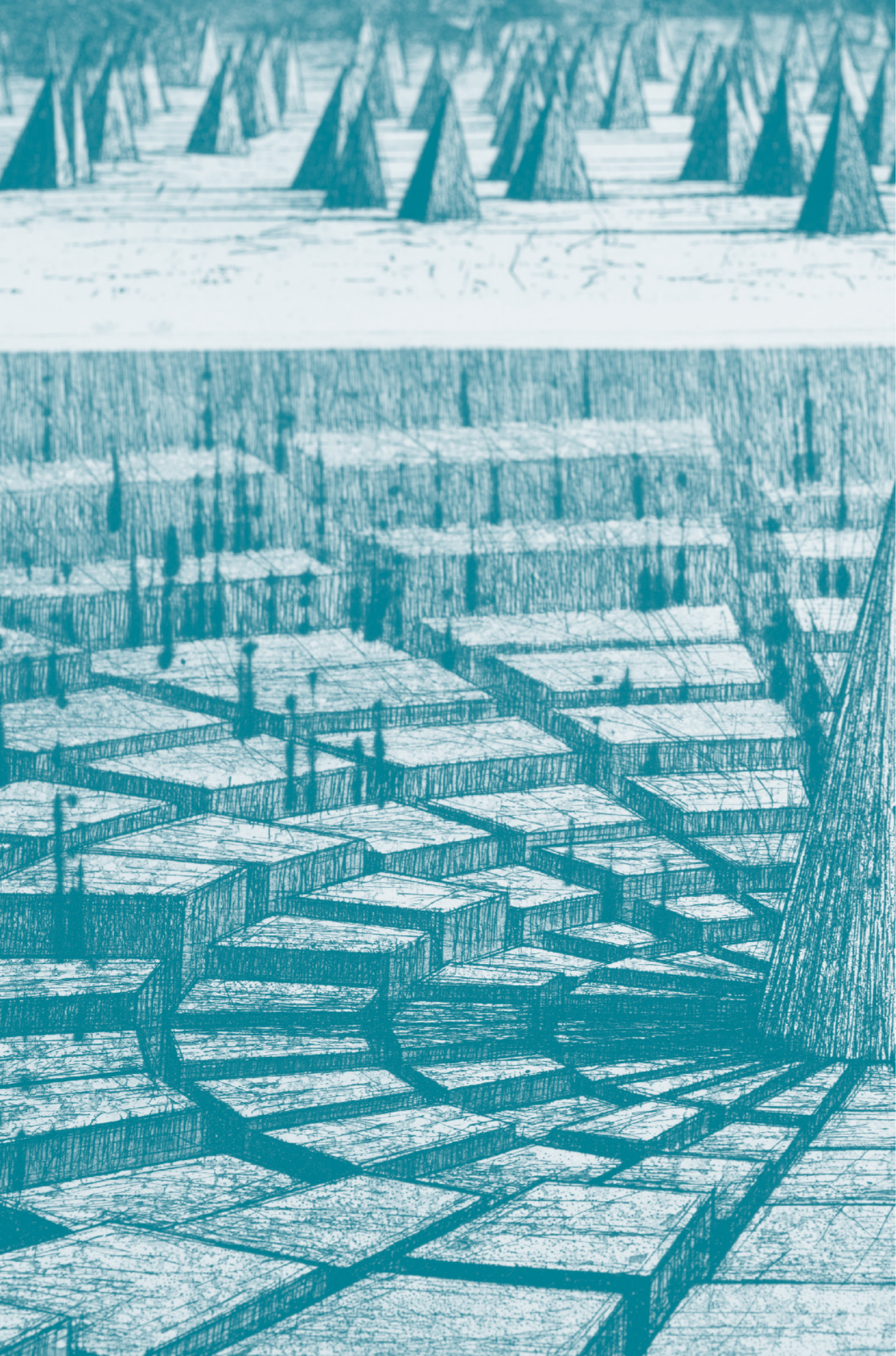
⌞

W poszukiwaniu zapomnianego snu II, 70×100 cm, druk wklęsły na papierze, 2017
Looking for a Forgotten Dream I, 70×100 cm, intaglio print on paper, 2017

→

Znaczony teren, 90×60 cm, druk wklęsły na kartonie, dwie warstwy, 2017
Marked Territor, 90×60 cm, intaglio print on cardboard, two layers, 2017





TADEUSZ → **Ukłucie. Zimny dotyk**
SŁAWEK

Świat uwidacznia się w ciszy.

Bardzo istotny jest tu czas teraźniejszy i aspekt niedokonany tej czynności.

Wszak świat i nasza z nim relacja tworzą się według zasad pewnej gramatyki.

To, co daje się spostrzec, nie udostępnia się patrzącemu bez reszty.

Gdyby tak było, przestałoby się uwidaczniać, straciłoby właściwą mu dynamikę, zastygłoby w już gotowej formie.

Więc świat *się uwidacznia*, to znaczy *staje się* na naszych oczach.

W tym sensie jest nieskończony, a może raczej *niedokończony*.

Świat przedmiotów *nie bez reszty* jest światem przedmiotów *bez końca*.

Właśnie dlatego musi zachować coś, co jeszcze się nie uwidoczniło, co pozostaje ukryte,

co jest tajemnicą przedmiotu, osoby, zjawiska.

W tym znaczeniu możemy twierdzić, że obrazy skupiają nasze spojrzenie, chwytają nas za serce, tym, czego *nie* przedstawiają, a co w jakimś szczególnym sensie zawierają w sobie jako pewną Obietnicę.

Ta Obietnica przyrzeka patrzącemu, że gdy powierzy się obrazowi, gdy obdarzy go czułym spojrzeniem, gdy zadzierzgną się między nimi więzy przyjaźni, obraz odsłoni przed nim szczeliny, przetarcia, nadwątlenia materii, które skrzętnie ukrywa przed pospiesznym, niestarannym, a więc bezdusznym spojrzeniem.

Pokój z widokiem.

TO TAKŻE OBIETNICA. Składa się ją nie tyle podróżnikowi czy wędrowcowi, lecz komuś, kto szuka bodźca, może nawet nie będzie przesadą rzec, iż szuka jakiejś wizualnej podniety czy zachęty. W przeciwieństwie do wędrowca, ktoś taki (a nazwijmy go „mieszkańcem”) przybył ze świata codziennego,

przewidywalnego i nużącego zabiegania, a więc ze świata *bez* widoków. Dlatego teraz, gdy przyjechał do tego odległego miejsca, zapłaci sporo, by mieć *widok z okna*. Nie bez powodu pokój z widokiem (na morze, jezioro, góry) jest droższy niż ten, który wygląda jedynie na ulicę. To cena, jaką trzeba zapłacić za nie-ludzkie, bowiem te najbardziej zniewalające widoki przedstawiają to, co nie jest dziełem człowieka. A jeśli jest, jak na przykład mozolnie powstająca przez stulecia z mokradeł i wyobraźni Wenecja, to powstało jako szczególna forma dialogu z naturą.

Wędrowiec, inaczej niż mieszkaniec, szuka pokoju właściwie po to, by odpocząć *od* widoków. Miał ich przecież tyle po drodze, że teraz chętnie zaspokoi się czterema ścianami, może nawet (jak w niektórych japońskich hotelach-szufladach) bez okna, a więc i bez widoku. Odyseusz zapewne miał dość nawet najbardziej malowniczego widoku morza.

Więc kiedy Marcin Białas tytułuje cykl swoich prac „Pokój z widokiem” kieruje go nie do wędrowców poszukujących chwilowego schronienia, lecz do tych, którzy chcieliby zamieszkać zachowując przywilej wczasowicza-turysty – mieć „pokój z widokiem”.

Może na tym polega nasze utopijne pragnienie: mieszkać w „pokoju z widokiem”, czyli patrząc na to, co obezwładnia nas ciężarem swej wielkości (jak wysoka góra), osnutym mgłą bezmiarem (jak morze), wspaniałością konstrukcji wynurzającej się nie jak przywykliśmy z ziemi, lecz z wody, tego – jak mówi Gaston Bachelard – „materialnego podłoża śmierci” (jak pałace Wenecji), jednocześnie czując za sobą pewność tego, co domowe i dobrze znane. Tam, za oknem – to, co niezmierzone, tu – w pokoju to, co zachowuje miarę. Między niebezpieczeństwem nieograniczonej wyobraźni, a bezpiecznymi postulatami rozumu mieści się „pokój z widokiem”.

Czarna dziura

Najważniejsze w „pokoju z widokiem” jest okno.

Można sobie wyobrazić tę kwaterę bez mebli, dywanów i obrazów, ale nigdy bez okna. Wtedy pomyślelibyśmy, iż trafiliśmy do więzienia. W lochach mistrzowsko przedstawionych przez Piranesiego nie ma okien. Ciągła materia murów uniemożliwia jakikolwiek kontakt z tym, co na zewnątrz.

Okno zastanawia: wchodząc do pokoju szukamy w solidnej ciągłości murów schronienia przed całą przygodnością zdarzeń zewnętrznego świata (czy nie dlatego zasłaniamy na noc kotary, by asekurować się przed nagłym wtargnięciem blasku zakłócającego nasze sny?), a tymczasem pierwsze kroki kierujemy do okna, otworu przerywającego trwałą ciągłość ścian. Idziemy do okna, by zobaczyć, *co widać*.

Jako przechodzień, który znalazł się w przestrzeniach osobliwego miasta wyciągniętego z nicości przez artystę, spoglądamy na domy, wieże, bloki mieszkalne, szukając okien. Okno bowiem jest ważne nie tylko dla tych, którzy zamieszkują pokój, ale także dla wędrowca, który wie, że mia-

sto to nie tylko mury, ale przede wszystkim toczące się w nim życie. Bez okien dostęp do tego życia byłby wykluczony, co więcej – okna zachowują i ożywiają wyobraźnię, bez której miasto zapadłoby się w monotonnej geometrycznej regularności. Przechodzień Baudelaire’a może z czystym sumieniem wyznać, że „nie ma nic bardziej głębszego, tajemniczego, zapładniającego, mrocznego, olśniewającego niż okno oświetlone świecą”, bowiem to właśnie w oknie, „w tej dziurze czarnej lub świecącej żyje życie, życie śni i cierpi”. Dzięki czarnej dziurze okna człowiek pokonuje samotność, zdolny do tego, by cierpieć z innymi.

Czarne plamy, rozciągnięte smugi paradoksalnego czarnego światła, przeciągają przez niektóre przestrzenie: to ruch owadów szukających światła.

Owady krążą bowiem wokół światła; my, ludzie, krążymy wokół ciemności. A może to ciemność krąży w nas.

Jaskinia

Jeden z *ex-librisów* Marcina Białasa przedstawia twarz, której okna znalazły się w miejscu oczu. Znamy te okna z wielu dawnych, dziewiętnastowiecznych kamienic: solidne otwory opatrzone ozdobnym nadokiennikiem. Natrafimy na nie także w innych pracach artysty. Przyjąwszy lekcję Baudelaire’a otrzymujemy obraz człowieka jako istoty żyjącej, radującej się i cierpiącej wewnątrz swej bytowej struktury, a życie to, wraz z radością i cierpieniem, staje przed nami jako zadanie, którego wykonanie wymaga *dostrzeżenia, wypatrzenia* przez zamknięte okna oczu. „Pokój z widokiem” byłby możliwy dopiero wtedy, gdyby udało się dotrzeć do wnętrza podmiotu i stamtąd wraz z nim, jego krzywdami i radościami, przyglądać się światu.

To jakby odwrotność Platońskiej opowieści o jaskini. Tam trzeba wyjść z zamknięcia, aby zobaczyć nie cienie i refleksy, ale przedmioty w ich prawdziwej formie. Teraz musimy wejść do jaskini, jaką jest człowiek, aby wraz z nim móc wyjrzeć na świat dotychczas zamknięty w obrazie złudnych o nim wyobrażeń.

Mury konstrukcji w mieście stworzonym przez artystę kruszą się; nawet tam, gdzie mur wydaje się solidny, zarysowują się uskoki i szczeliny. Jakaś nadludzka siła usuwa całe frontowe ściany „bloków”, tak jak w słynnej opowieści Alain-René Lesage’a, w której diabeł kulawy podnosił dachy domów, aby ukazać prawdziwe, acz ukryte i niechlubne życie madryckich mieszczan. To usunięcie czoła kamienicy jest niczym spełnienie marzenia Baudelaire’a, aby przedostać się spojrzeniem za okno i zrozumieć życie mieszkańca pokoju.

Czy da się odczytać to jako lekcję Williama Blake’a, który mówił, że gdyby oczyścić wrota naszego postrzegania, wszystko, „każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taką jaką jest, nieskończoną”? Czy zatem można potraktować ten gest artysty usuwającego przesłony i maski z architektonicznych struktur i pozwalający na wejście do ich wnętrza, za ruch

otwierający strukturę bytową człowieka i wyprowadzający go, jakby rzekł Józef Tischner, „z kryjówek”?

Wszak pisał Blake, że: „człowiek zawarł się w sobie, i odtąd widzi wszystko przez wąskie szczeliny swojej jaskini”. Trzeba wyjść z kryjówek siebie, aby życie przestało być dla nas ciężarem.

Schody

Ludzie z kryjówek prowadzą z sobą szczególną walkę, która ma dwa cele. Pierwszy to utrzymanie innych z dala od kryjówek, w której zamykają się przed innymi. Drugi, to chęć władzy nad innymi tak, by władzę tę wykorzystać do uczynienia swej kryjówek niedostępną. Taka jest „smutna gra” człowieka z kryjówek ze światem – gra o zawładnięcie będące „dla człowieka z kryjówek podstawową formą osławiania bliźniego i świata”. Usunięcie frontowej ściany, niespodziewane zdradzenie tajemnicy równe odrzuceniu prawa do prywatności i prywatnej własności, dekonspiracja kryjówek i skrytek, w których przechowujemy się przed światem, stawia pod znakiem zapytania istotę walki. Nad czym mielibyśmy panować? Czego mielibyśmy bronić? Pokoje stały się tylko elementami struktur architektonicznych, niczego w nich nie ma, nikt w nich nie mieszka, niczego nie można zawłaszczyć. A skoro tak, to i niczego nie można bronić.

Dlatego schody zdają się odgrywać tak znaczącą rolę w mieście wyśnionym przez Marcina Białasa. Schodami można tylko iść, ale na schodach nie można mieszkać. Bezdomni szukają schronienia na klatkach schodowych, budząc niekiedy nasz przestach. Józef K. wędruje krętymi korytarzami sądowych kancelarii i mozolnie wspina się na poddasze do pracowni malarza Titorellego pokonując – niczym Odyseusz, któremu los zamienił Morze Śródziemne na schodową klatkę – pokusy młodocianych syren. Schody te były „szczególnie wąskie, długie, bez zakrętu, można je było aż do góry objąć wzrokiem”, męczące, a powietrze było „ciężkie”. Schodami, czyli „ponad chodnikami” – tak poruszałiby się wędrowcy w tej przestrzeni. *Poruszałiby się*, bowiem to tylko hipotetyczna możliwość; wszak nie dostrzegamy tu nikogo. Kryjówek się odsłoniły, mury rozpadły – zostało tylko puste miejsce.

Fasada

Może więc wszystko jest inne niż się wydaje? Może to z czym mamy do czynienia patrząc na te prace to rodzaj przestrogi? Gdyby pojawiła się tu jakaś postać, może niosłaby ostrzeżenie przed nadmierną wiarą w to, co każe nam się podziwiać jako trwałe, piękne, niezawodne. Spoglądając na odsłonięte wnętrza klatek schodowych i zamknięte przestrzenie wiesz słyszymy poetę, który mówi: „Czy nie potrafisz przejrzeć tej fasady, tej manieri tolerancyjnej i gładkiej? / Czy nie sądzisz czasem, o marzycielu, że wszystko to jest może złudą, iluzją?”

Krzesło

Budowle Kafki nie są bezludne; niekiedy jest w nich aż gęsto od ludzi. Czasem ich twarze, jak dziewczynki na schodach prowadzących do pracowni malarza Titorellego zdradzają „jakąś mieszaninę dziecinności i niegodziwości”. Nawet wtedy, gdy „ogrom katedry zdawał się dosięgać właśnie samej granicy tego, co człowiek jeszcze znieść może”, nawet wtedy, wśród mroku, rozlegnie się wołanie „potężnego, wyćwiczonego głosu”.

W przestrzeniach miasta Marcina Białasa panuje cisza; nikt tam nie chodzi, nie słyszymy żadnego wołania. Nie ma tu nawet maleńkich ludzkich postaci, które, jak u Piranesiego, zaświadczałyby o znikomości ludzkich spraw; tych ludzików, o których Marguerite Yourcenar mówi, że to ludzkie mrówki, obojętnie błędzące bez celu w ogromnych przestrzeniach. We wcześniejszych pracach spostrzeżemy kafkowskie postacie wychylające się z okien; na dachu domu ktoś obojętnie przygląda się parze splecionej w miłosnym uścisku. Na krawędzi siedzi człowiek uchwycony jakby tuż przed ześlizgnięciem się w przepaść. W cyklu *Ponad chodnikami* zostało tylko samotne krzesło umieszczone na podeście schodów; moment wytchnienia dla strudzonego wspinaczką po schodach wędrowca. Krzesło to sprzęt podstawowy, niezbywalne wyposażenie człowieka i jego świata. Grafika „Zanim zamkniesz dzień pod powiekami” zestawia takie sprzętowe minimum egzystencjalne człowieka: stół, krzesło i łóżko. Ale nade wszystko krzesło; cały ich szereg o różnych kształtach i oparciach stoi przed nami frontem i bokiem. Krzesła dla obcego przybysza szukającego schronienia, bowiem, jak czytamy u Nerudy, „Pokój/ zaczyna się/ wraz/ z jednym/ krzesłem”. Może właśnie z powodu braku krzesła pustka tych przestrzeni jest tak dotkliwa.

Drogi

Ale brak to rozumiały: i tak nikt nie korzystałby z niego, bowiem w cyklu *Pokój z widokiem* ludzi już nie ma. Nie ma więc i krzesła. Został tylko widok, jakby artysta opowiadał nam o niewykorzystanym zaproszeniu, odrzuconej gościnności. Został nam widok; nietrudno zauważyć, że – pod nieobecność człowieka – widok to niejako czysty, niezabarwiony ludzkimi sentymentami czy uprzedzeniami. Rzeczywistość układa się tu sama z sobą, buduje swoje struktury niby z klocków lego, w których wszystko może pasować do wszystkiego bez żadnych uprzednich instrukcji czy wzorów, a ilość kombinacji jest nieograniczona, bowiem nie wiążą ich ani ludzkie potrzeby ani logika kalkulacyjnego rozumu. Puste pojemniki stoją na taśmach/półkach magazynów, w których nie gromadzi się niczego, bo też niczego się już nie produkuje. Drogi nie kończą się, to prawda. Ale nie sposób dociec skąd i dokąd prowadzą. Nie ma tu ani kierunków, ani drogowskazów. A więc i różnica między drogą a bezdrożem staje się niejasna. Krążymy po schodach powracając w to samo miejsce (lecz czy w istocie jest ono „to samo?”), konstrukcje architektoniczne nie mają sufitów, spojrzenie ucieka, lecz kiedy kierujemy je w dół, nie natrafimy na podłogę, a droga może nagle urwać się nad przepaścią.

Katastrofa

Świat apokaliptyczny? Post-świat? De-wzrost?

Być może. Ale nie powinno ujść naszej uwadze, że dokonała się charakterystyczna podmiana: miękką, wygiętą łagodnie, nierzadko zdobioną formę krzesła zastąpiły ostre kształty wyrastające niemal organicznie spod powierzchni. Ostatnią resztę minimalnej gościnności jaką jest krzesło, dający wytchnienie rzemieślniczy wytwór, rękodzieło, krzesło będące (znów Neruda) darem „dla człowieka strudzonego” ofiarowanym mu „z miłością dla wszechświata”, zostało wyparte przez coś, co przypomina szczyty ostrokołu lub wyostrome złowrogo groty metalowego płotu. Ostre są także wieżycy budowli sięgające nieba, ale również (jak na grafice „Cold Touch”) zwrócone z pogwałceniem grawitacji ku ziemi, jakby z zamiarem nakłucia jej, zarysowania jej powierzchni tak, jak igła grafika nacina gładką powierzchnię metalowej płyty.

„Katastrofa” to tyle, co nagły zwrot zwykle zwiastujący nieszczęście, ale także dopiero dokonawszy takiego zwrotu możemy dostrzec to, czego zwykle nie dostrzegaliśmy w pewności kształtów i form, jakie nadaliśmy rzeczywistości. Może właśnie taki wstrząs jest warunkiem tego, że potrafimy zdobyć się na to, by porzucić wygodne wyobrażenia o porządku rzeczy.

A ponieważ wraz ze słowem *rzecz* napotykamy wielkie bogactwo znaczeń, skorzystajmy z tej sposobności. Dopiero jako rozbitkowie wyrzuceni na pustą wyspę widzimy, jak mylnie ocenialiśmy przedmioty (a więc *rzeczy*), sprowadzając wszystko do naszej bez-myślnej ich fabrykacji i konsumpcji. Dopiero doświadczwszy katastrofy uderzy nas pustota naszej gadaniny o świecie (*rzecz* to również „mowa”, wszak pytamy „o czym *rzecz* idzie?”), w której nie potrafimy wyjść poza banał i ideologiczne slogany. Dopiero otarłszy się o niebezpieczeństwo, widzimy pozorność społecznego ładu, stanu *rzeczy*, w którym daleko do sprawiedliwości, braterstwa i równości. Rozpoznać porażkę, jest zacznym zwycięstwa.

Igła

Ale nie zapominajmy o tym, że igła może okazać się groźnym narzędziem. „Jeśli kłujecie nas, czy nie krwawimy?”, pyta Szekspirowski Shylock, przypominając o tym podstawowym poziomie demokracji, jakim jest wspólnota bólu, radykalnej otwartości ludzkiego ciała. Franz Kafka zostawił nam przenikliwy i przerażający opis maszyny, na której ruchome rzędy igieł stopniowo i coraz głębiej zapisują na ludzkim ciele przekaz władzy i prawa. Historia to dzieje prób bronięcia się przed tą radykalną otwartością ciała podatnego na ból: tarcze, zbroje, pancerze czołgów rzekomo nie do przebiccia. Wszystko na *nic*; w ostatecznym rozrachunku tkliwe ciało zawsze będzie musiało – obnażone, bezbronne, poza wszelką nadzieją – poddać się działaniu owemu *nic*. Igła, ostre zakończenie wieży, iglica: wszystko to widoczne ostrze, jedyny dostrzegalny element, wysuniętego w naszą stronę *nic*, na które jesteśmy wystawieni.

Wieże

Nie wiemy, po co je zbudowano.

Są przykładem nadarchitektury tworzącej budowle, które nie dają przypisać do żadnej określonej funkcji. Mogą być świątyniami, skrupulatnie dozorowanymi więzieniami (jedna z wież jako żywo przypomina Benthamowski panoptikon), siedzibami instytucji. Czy dało by się je opisać określeniami, jakie pisarz znajdował dla Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie: „pomniki pychy, statuy zniewolenia, kamienne torty przestrogi, kosmiczne baraki postawione na sztorc, budzące niegdyś strach, nienawiść i magiczną zgrozę, straszne kurhany, uroczyska”?

Ale nie można wykluczyć, że architekt zaplanował w nich mieszkania, samowystarczalne, odizolowane „maszyny do mieszkania”, których nawet nie ma potrzeby opuszczać, bowiem wszystko, co niezbędne znajduje się w środku (jak w dystopijnej powieści J.G. Ballarda *Wieżowiec*). Czy dlatego w otwartych przestrzeniach nie znajdziemy nikogo? Może wewnątrz tych wież-cytadel toczy się bujne, acz chorobliwe życie; chorobliwe, bowiem toczy je zaraza klaustrofobii i izolacjonizmu? To domy o zatkanym uszach i zamkniętych oczach; niewzruszone w swym trwaniu i broniące się przed światem, który odczytują jednoznacznie jako wrogi. Trwają w świecie, ich ciężar i kamienna masa są z *tego* świata; ale nie ufają mu i za wszelką cenę chcą z niego „wyrósnać”, wznieść się ponad niego. Świadczą o zbędności wszelkiego kontaktu z tym, co na zewnątrz; wyobcowanie przynoszące zatruty owoc nieufności i przekonania o własnych przewagach. Choć nikt nie zaręczy nam, że te wznoszące się wysoko konstrukcje nie są po prostu pomnikami, demonstracyjnymi świadectwami władzy i historii obojętnej na wszystko, a przede wszystkim na los jednostki.

Zimny dotyk

Tam, gdzie panuje mentalność odizolowanych i izolujących się od siebie wysp, tam obniża się temperatura relacji. W poszczególnych miejscach może ona sięgać zenitu, ale *pomiędzy* miejsca wkrada się chłód. Nieprzypadkowo „izolację” i „wyspę”/*isola* łączą bliskie więzy etymologii. Dołączmy do tego trzeci wyraz: *insulację* – ocieplenie zamykające mieszkańców jeszcze szczelniej we wnętrzu ich mieszkania/wyspy/wieży. Ciepło emanuje do środka, tam pozostaje. Gospodarka ciepłem (tym fizycznym, ale także społecznym) skupia się na przechowaniu go we wnętrzu mieszkania/rodziny; na zewnątrz deleguje się chłód podejrzliwości i braku zaufania. Taka jest lekcja polityczności opartej na wywoływaniu konfliktów między „miejscami”/„wieżami”, z których każda zamyka się w swych uprzedzeniach i przesądach. Polityka zimnej wojny utrzymująca „miejscawieże” w stanie ciągłego napięcia, odstraszającym zimnym kamieniem.

Cold Touch: patrzę na grafiki Marcina Białasa jak na studium trzech znaczeń tego „zimnego dotyku”. Pierwsze nasuwa się „znaczenie” techniczne – dotyk zimnej igły nakłuwającej zimną powierzchnię blachy.

W tym sensie to, na co spoglądam to prace autotematyczne. To zachwyty nad potęgą artystycznej wyobraźni skupionej w ręce trzymającej niewielki, ostry przedmiot.

Na drugim poziomie *Pokój z widokiem* to prace socjologiczno-krytyczne: wykoncypowane z żelazną i chłodną logiką projektanta i równie zimną inżynierską precyzją wykonawcy (obaj pozostaną bezimienni i nieobecni, lecz sama struktura tej rzeczywistości sugeruje, że czujnie obserwują nas zewsząd) ciężkie konstrukcje oddzielają mieszkańców od powietrza i światła. To krytyka świata wyobcowania, w którym wyobraźnia nie znajduje dla siebie miejsca.

I wreszcie trzecie znaczenie, nazwijmy je filozoficznym. Gdy usunąć chłodną przesłonę frontonu, sugerującego solidną i zaprogramowaną z góry treść, ukaże się *pustka*. To, co osnuwało mieszkańców pajęczyną zależności i ograniczeń, wpisywało ich w rygorystyczne szablony i schematy, jak sugerowała wyraziście skomponowana fasada o żelaznej geometrycznej logice, okazuje się nie tyle *niczym*, co właśnie *pustką* z zapisanymi w niej śladami naszych wysiłków i starań. Zobaczyć tę pustkę, doświadczyć jej zimnego dotyku, może nosić znamiona katastrofy, lecz bez tego doświadczenie nie ma ratunku i ocalenia. ↘

BIBLIOGRAFIA:

BACHELARD CH., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

BAUDELAIRE CH., *Paryski spleen*, przeł. J. Guze, Warszawa 1959.

BLAKE W., *Zaślubiny nieba i piekła*, przeł. W. Juszczyk, Kraków 2001.

KAFKA F., *Proces*, przeł. B. Schulz, Wrocław 1998.

KONWICKI T., *Mała Apokalipsa*, Warszawa 1988.

NERUDA P., *Oda do krzesła*, przeł. Z. Szleyen, w: *tenże, Poezje*, Warszawa 1975.

SZEKSPIR W., *Kupiec wenecki*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2004.

TISCHNER J., *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wrocław 2003.

WHITMAN W., *To ty jesteś tą nową istotą, która ma się ku mnie?*, w: *tegoż: Pieśń o sobie*, przeł. A. Szuba, Kraków 1990.

YOURCENAR M., *Czarny mózg Piranesiego*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 1992.

TADEUSZ →
SŁAWEK

The Prick. Cold Touch

The world is *revealing* itself in silence.

What is important is the present continuous tense of this activity. After all, the world and our relationship with it follow the principles of a certain grammar.

Whatever is noticeable, does not reveal itself to the viewer definitely.

Otherwise, it would stop revealing itself, and lose the characteristic dynamics and freeze in the rigid form.

The world, therefore, *is revealing* itself, that is to say, *is becoming* before our eyes. In this sense, it is unending, or maybe *unended*.

The *indefinite* world of objects is the world of objects *without end*. That is why it needs to retain whatever has not revealed itself yet, whatever stays hidden, whatever is mysterious about an object, a person, a phenomenon.

In this sense, we might claim that images attract our eye, wring our heart with what they *do not* represent and which, in a way, is contained within them as a certain Promise.

This Promise pledges the viewer that once they commit to the image and invest it with a tender gaze, once the bonds of friendship are made, the image will unveil its cracks, abrasions, wear of the material, carefully concealed from the cursory, negligent, and therefore impersonal look.

A Room with a View

A PROMISE AS WELL. It is given not so much to a traveller or wanderer, but to someone looking for a stimulus; maybe without exaggeration, it might be said: to someone looking for a visual incentive or thrill. Unlike a wanderer, the someone (let us call them “a resident”) has come from the world of the predictable and tedious hustle, and so from the world *without* views. That is why now, having come to the remote place, they will pay

quite a lot to have *a view from the window*. It is for a reason that a room with the view (over the sea, lake, mountains) is more expensive than the one overlooking a regular street. It is the price you pay for the non-human, as what the most captivating views present is not made by human hands. And if it is, like Venice, laboriously raised from swamplands and imagination for centuries, it came to being as a form of dialogue with nature.

A wanderer, unlike a resident, is actually looking for peace in order to rest *from* the views. After all, there have been so many of them on the way, that now the four walls will suffice, maybe even (analogously to some Japanese capsule hotels) windowless, and so – viewless. Ulysses was probably fed up with the most picturesque seascape.

Titling the cycle of his works *A Room with a View*, Marcin Białas does not address it to wanderers seeking temporary shelter, but rather to those who would like to stay there with the tourist-holidaymaker privilege – to have a room with a view.

This might be the essence of our utopian longing: to live in “a room with a view”, in other words, looking at what overwhelms us with the gravity of its size (like a high mountain), its fog-shrouded vastness (like the sea), the grandness of a structure emerging not from the ground, as we are used to, but from the water, this – after Gaston Bachelard – material substrate of death (like the Venice palaces), feeling the support of what is homey and familiar at the same time. There, over the window – the unmeasured, here, in the room – the measurable. Between the danger of unlimited imagination and the safe postulates of reason, there is “a room with a view”.

The Black Hole

What is the most important in “a room with a view” – the window.

You can imagine this place without furniture, carpets and paintings, but never without a window. Then, it would be like a prison. The dungeons, masterly represented by Piranesi, have no windows. Any contact with the outside is blocked by the solid matter of the walls.

The window makes you wonder: you enter the room seeking the steady walls to shelter you from the contingency of the events in the outside world (don't you close the curtains at night to prevent the sudden dawn from disturbing your dreams?), and still your first steps take you towards the window, the opening which breaks the solid consistency of the walls. We approach the window to see *the view*.

In the space of the peculiar city the artist has drawn from the void, you are a passer-by scanning the buildings, towers, residential blocks in search of windows. That is because the window is important not only to the residents of the room, but also to the wanderer, who knows that the city is more than walls, it is the life within. Without windows, the access to this life would be denied, moreover – windows maintain and feed imagination, which keeps the city from subsiding into monotonous geometric regularity. Baudelaire's

passer-by can honestly confess that *there is nothing more profound, more mysterious, more pregnant, more insidious, more dazzling than a window lighted by a single candle*, because it is in the window, *in that black or luminous square life lives, life dreams, life suffers*. The black hole of the window helps you overcome loneliness and enables you to share the suffering of others.

Black patches, extended smudges of paradoxical black light, sprawl across some spaces: it is the motion of insects seeking the light.

Because insects circle around the light; we, humans, circle around the darkness. Maybe it is the darkness that circles around in us.

The Cave

One of Marcin Białas' ex libris features a face with windows for eyes. The windows are recognizable from old, 19th-century tenement buildings: solid openings dressed with decorative drips. They can be found in the artist's other works as well. Following Baudelaire, we see the human as a living creature, going through the joys and sorrows inside its residential structure, while this life, with its happiness and pain, presents itself as a challenge which requires *discerning, detecting* through the closed windows of the eyes. “A room with a view” would be possible only if we managed to reach the core of the subject and from there, sharing their hurts and elations, observed the world.

It is like the opposite of the Plato's Cave. There, we must leave the enclosure in order to see objects in their real form rather than shadows and reflexes. Now, we must enter the human-cave to be able to see the world, so-far captured in the image of the wrong ideas about it.

The walls in the artist's city crumble; even where the wall seems to be solid, it shows faults and cracks. Some superhuman power removes the entire front walls of the “blocks”, like in the outstanding Alain-René Lesage's story, where a lame devil was raising the rooftops to reveal the real though hidden and infamous life of the Madrid residents. Removing the front of the tenement house would fulfil Baudelaire's dream to see through the window and understand the life of the person living in the room.

Could it be read as a lesson according to William Blake, who writes that if we cleansed the doors of our perception, then *everything would appear to man as it is, Infinite*? Could the artist's gesture removing veils and masks from architectonic structures and allowing us inside be treated as a gesture opening the human living structure and leading us, to follow Józef Tischner, out of the “hideout”?

Blake did write that *man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern*. We need to leave the hideout of ourselves for life to cease being a burden.

Stairs

People from hideouts wage a particular fight with one another, and it has two goals. The first one is to keep others away from the hideout, where

they fence from them. The second one is to have power over others and use it to make the hideout inaccessible. It is the “sad game” of a person from hideout with the world – the game of appropriation is *how the men from hideouts tame their neighbours and the world*. Removing the front wall, suddenly revealing a secret, equals rejecting the right of privacy and private ownership, unmasking of hideouts and dens where we store ourselves from the world, questions the core of the fight itself. What is there to rule? What is there to defend? Rooms have become mere elements of architectonic structures, there is nothing in them, nobody lives in them, nothing can be appropriated. And so, there is nothing to defend.

That is why stairs seem to play such a significant role in the city dreamt up by Marcin Białas. You can take the stairs, but not live on the stairs. Homeless seek shelter in stairwells, making us anxious at times. Josef K. wanders the winding corridors of the court offices and tediously climbs up to the painter Titorelli’s attic studio, overcoming – like Ulysses, whose fate turned The Mediterranean Sea into a stairwell – the temptations of adolescent sirens. The steps were *especially narrow, very long without any turning, the whole length could be seen in one glance*, weary, and the air was “heavy”. Taking the stairs “over the pavements” – that is how wanderers would walk this space. *Would walk*, because it is only hypothetical; there is no-one to be seen, after all. The hideouts revealed themselves, the walls crumbled – all there is left is the empty space.

Façade

Could everything be different than it seems, then? Could what we are looking at in these works be a sort of warning? If there were a human figure here, it could be carrying a caution against overestimating what we have come to admire as lasting, beautiful and unfailing. Seeing the unveiled stairwells and closed spaces of the towers, we can hear the poet say: *Can’t you see through this façade, this manner tolerant and smooth? / Don’t you think, dreamer, that it is all merely a mirage, an illusion?*

The Chair

Kafka’s buildings are not deserted; they are dense with people at times. Their faces, like those of the girls on the steps leading to the painter Titorelli’s studio, can show *a mixture of childishness and depravity*. Even when *the size of the cathedral seemed to be just at the limit of what a man could bear*, even when there, in the darkness, comes the call of *a powerful and experienced voice*.

The spaces of Marcin Białas’ city are silent; no footsteps, no calls. There are no little human figures, who, like with Piranesi, could testify to the insignificance of human events; no figurines, whom Marguerite Yourcenar describes as human ants, listlessly and purposelessly roaming vast spaces. In the previous works, we can notice Kafka’s characters leaning out the windows; on the rooftop, there is someone indifferently observing a couple

wreathed in the intimate embrace. Sitting on the edge, a man is captured as if just slipping into the void. In the cycle *Over the Pavements*, all that remains is a single chair on the landing; a breather from the laborious climb up the stairs. The chair is a basic necessity, furnishings inalienable for humans and their world. The print *Before You Close Your Eyelids on the Day* apposes such a human existential furnishing minimum: a table, a chair and a bed. But the chair over all; the entire array of chairs of different shapes and backrests is lined up, front and side, before us. They are chairs for a stranger in need of a shelter, because, as I read Neruda, *Peace / begins / in / a single / chair*. It might be the absence of the chair that makes for the acute emptiness of these spaces.

The Ways

This absence, however, is understandable: nobody would use the chair anyway, as there are no more people in *A Room with a View* cycle. Thus, there is no chair. All what is left is *the view*, as if the artist told the story of unused invitation, rejected hospitality. All we are left with is *the view*; apparently – with no human around – the view is pure, untainted by human sentiment and bias. Reality settles within itself and builds the structures as though of Lego blocks, where every piece can click with every other without prior instruction or prospects, and the number of combinations is limitless, unrestrained by human needs or logics of the calculating brain. Empty containers are standing on the lines/shelves of storages, which store nothing, because nothing is produced anymore. The ways never end, that is true. But it is impossible to know from where and to where they go. There are neither directions nor sign-posts. And so the difference between the road and the wasteland becomes ambiguous as well. We roam the stairs and keep returning to the same place (or is it actually “the same?”), architectonic structures have no ceilings, our gaze wanders, but looking down, there is no floor in sight, and the way can abruptly cut over the precipice.

Catastrophe

Apocalyptic world? Post-world? De-growth?

It may be so. Nonetheless, we should be aware of the characteristic swap: the soft, gently bending, frequently decorative form of the chair was replaced by jagged shapes, almost organically sprouting from under the surface. The rudimentary remnant of the minimal hospitality – the chair, the hand-crafted breathing space, the gift (Neruda again) of the *chair that loves the universe [...] for the man who walks and walks*, has been ousted by something resembling the points of a palisade or the hostile tips of a metal fence. There are also pointed towers of the sky-scraping building, as well as those breaching gravity and turned towards the ground (like in the *Cold Touch* print), as if trying to prick it, scratch its surface, like the artist’s needle cuts into the smooth surface of the metal plate.

“Catastrophe” is simply a sudden turn, usually heralding calamity, but once the turn is made, we are able to notice what we have not seen before, taking the shapes and forms we gave to reality for granted. Such a shock might be a prerequisite to abandoning our convenient ideas about the order of things.

And so, with the word *thing*, we happen upon a vast range of meanings. Let us take this opportunity. It is only when we are castaways flushed onto a desert island that we see how misguided we used to be in our evaluation of objects (i.e. *things*), reducing everything to mindless production and consumption. It is only having experienced the catastrophe that we are struck by the emptiness of our concepts about the world (a *thing* is also “a concept”, we say: “the thing is...”), which go nowhere beyond clichés and ideological slogans. It is only having come close to danger that we can see the appearances of the social order, the order of things, which fall far from fairness, brotherhood and equality. Recognising failure plants the seed for victory.

The Pin

Let us not forget that a pin can become a dangerous tool. *If you prick us do we not bleed?* asks the Shakespearian Shylock, reminding us about the basic level of democracy, the unity of pain, the radical openness of the human body. Franz Kafka left us with a profound and horrific description of a machine, whose moveable rows of pins gradually and ever more deeply inscribe the human body with the message of authority and order. Our history is composed of the attempts of fighting against such a radical openness of the body, so susceptible to pain: shields, corselets, allegedly impenetrable armoured tanks. It is all for *nothing*; at the end of the day, the tender body will have to – bare, helpless, beyond any hope – surrender to this *nothing*. The pin, the sharp spire on the tower: it is all one visible spike, the only discernible element of the *nothing* that is pointed at us and to which we are subjected.

Towers

We do not know why they were built.

These examples of hyper architecture have no particular function. They can be temples, carefully guarded prisons (one of the towers vividly resembles Bentham’s panopticon), seats of institutions. Could they be described as the writer defined the Palace of Culture and Science in Warsaw: *monuments of pride, statues of subjugation, stone gâteaux of caution, endwise cosmic barracks, once inspiring fear, hatred and mysterious terror, tremendous barrows, sacred sites?*

It cannot be ruled out, however, that the architect planned them to hold apartments, the self-sustainable, isolated “machines for living in”, which you do not have to leave at any time, because all you need is inside (like in the J.G. Ballard’s dystopic novel *High-Rise*). Is this why we are finding no-one

in the open spaces? Maybe these towers-citadels hide vivid yet unnatural life; unnatural, as it is infected by the plague of claustrophobia and isolationism? They are houses with plugged ears and closed eyes; impassive in their standing and holding their own against the world, which they find explicitly hostile. They stand *in* the world, their weight and stone mass are *of this* world; but they never trust the world and try, at all costs, to *outgrow* it, to rise above it. They testify to the expendability of contact with what is outside; this alienation bears the poisoned fruit of suspicion and conviction about their own superiority. Still, no-one can tell whether the high-rising structures could simply be monuments, demonstrative testimonies of power and history, indifferent to everything, especially to the fate of an individual.

Cold Touch

Wherever there rules the mentality of isolated and isolating islands, the temperature of relationships drops. It can be heated at places, but *in between*, it gives way to cold. “Isolation” and “island”/*isola* share etymology for a reason. Let them be joined by another word: *insulation* – enclosing the residents even more tightly inside their apartment/island/tower. The warmth emanates inwards, and stays there. Combined heat and power (physical and social alike) is focussed on storing it within the apartment/family; outwards, it delegates the chill of suspicion and mistrust. Such is the lesson of politicism based on instigating conflicts between “places/towers”, each clammed up in its own prejudice and superstitions. The policy of cold war keeps “places/towers” in the state of constant tension, scaring others away with the cold of their stones.

Cold Touch: I see Marcin Białas’ prints as the study of three meanings of “cold touch”. The first one will be “technical” – the touch of a cold pin scratching the cold surface of tin. In this sense, I am looking at autothematic works. It is the rave over the power of artistic imagination concentrated in the hand holding a small sharp object.

On the second level, *A Room with a View* are sociological and critical works: cogitated with designer’s cool iron logics and the equally cool executive engineer’s precision (who will both remain unnamed and absent, but the very structure of this reality suggests that they are watching closely), heavy constructions separate the residents from the air and light. It is the criticism of alienating world, which leaves no room for imagination.

And the third meaning, let us call it philosophical. If you remove the cool screen of the façade, suggestive of solid and prescribed content, there will be emptiness. Whatever used to envelop the residents with the web of addictions and restrictions, moulded them into rigorous templates and conventions, as implied by the distinctly structured façade based on iron geometric logic, proves to be not so much *nothing* as it is *emptiness*, traced with our efforts and strains. Although seeing the void and experiencing its cold touch might seem like a catastrophe, there is no rescue or salvation without it. ↘

BIBLIOGRAPHY:

- BACHELARD G.**, *On Poetic Imagination and Reverie*, trans. T.M. Pefanis, Gardeners Books 1998.
- BAUDELAIRE C.**, *Paris Spleen*, New Directions 1970.
- BLAKE W.**, *The Marriage of Heaven and Hell*, Dover Publications 1994 (first published 1790).
- KAFKA F.**, *The Trial*, trans. Willa and Evin Muir, (first published 1925).
- KONWICKI T.**, *A Minor Apocalypse*, trans. R. Lourie, (first published 1979).
- NERUDA P.**, *Ode to the Chair*, in: *All the Odes*, I. Stavans ed., New York: Farrar, Straus and Giroux 2013.
- SHAKESPEARE W.**, *The Merchant of Venice* (first published London 1600).
- TISCHNER J.**, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Wrocław 2003.
- WHITMAN W.**, *Are you the new person drawn toward me?* (first published 1860), in: 1998. *Walt Whitman: An Encyclopedia*. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings, eds., Garland Publishing, New York 1998.
- YOURCENAR M.**, *Dark Brain of Piranesi*, in: *Dark Brain of Piranesi and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux Inc 1985.

GRZEGORZ →
HAŃDEREK

Fragmenty

MIEJSCE WIDOKOWE mieści się na trzecim piętrze powojennego bloku. Tam mieszka i pracuje. Tam lokuje się jego ośrodek wewnętrzny, badający częstotliwości innych miejsc, miast i światów. Marcin preferuje widok z góry, a widok ten oddaje mu w zamian swoją perspektywę, swoją dynamikę i kolejne plany.

Powojenne okna wpuszczają dostateczne ilości światłocienia, by docenić kompozycję nieco zaniedbanych sąsiednich fasad, spomiędzy których przebija perspektywa peryferyjnej architektury – wprawdzie nie do końca obca, ale jednak – zgodnie z peryferyjnym przeznaczeniem – nieco wycofana, zapomniana i w najlepszym razie widziana zawsze „spomiędzy”, we fragmentach, kadrach lub prześwitach. Ta osobliwa *przenikliwość* przestrzeni i dynamika odkładania się kolejnych planów nie pozwala oprzeć się wrażeniu, że to, co widoczne, to jakiś znajomy obszar gry pozorów. Nawarstwienie odsłaniające kolejne, możliwe pojęcia obrazów.

Rozciągający się widok z pokoju Marcina nie podlega prawom spraw bieżących. To raczej strefa konsekrowanej samotności i miejsce emanacji *ja* tworzącego obrazy w-sobie – właściwe matryce przepływających przed oczami (lub pod powiekami) widmowych śladów i znaków, przypominające, że widziany z okna *nowy wspaniały świat*, kryje w sobie przecucie bezpowrotnej utraty *pierwotnego tekstu*, by w bliżej niedookreślonej perspektywie czasu podzielić los wykopaliska. Współbieżność tego doświadczenia produkuje przestrzeń hybrydyczną i przylegające do siebie, nieciągłe wątki opowieści na temat względnej równowagi wyobraźni i pamięci.

Widok ten oddalając się od granicy okiennej szyby, wyprowadza nas poza teraźniejszość – w teren, w którym twarda rzeczywistość ulega rozpuczeniu w nieostrych formach po-widoku. Wszystko, co nieoczywiste staje się naturalne. Widok z okna pozwala śledzić minimalne zmiany, a projektowany obraz, przynajmniej na moment, uwolnić się ze swojego położenia.

Zastygły pejzaż architektonicznych atrap poprzez swoją fragmentaryczność i ulotność wprowadza w dezorientację – widzieć w nim możemy rodzaj scenografii, braku po czymś, co (być może) było, a co (na pewno) trwa w wielowarstwowych i głęboko trawionych biografiami miejskich miejsc.

Z *między-przestrzeni* miejskiej infrastruktury wylania się niezabalsamowane ciało *post-polis*. Odsłonięte złożo ludzkiego terytorium – podatne na zniszczenie, a przez to pełne pięknych defektów. We fragmentach widzimy je pełniej, uwolnione od kontekstu i „nadbudowy”. Melancholijne piękno ruin nie rości sobie prawa do rekonstrukcji. Graficzne obrazy miejsc są raczej próbą odkrycia na nowo aury, dzięki której ujawnia się duch miejsca. Jest on emanacją nowego spojrzenia na rzeczywistość – zdawałoby się – rozpoznaną. Ciche życie (*still leben*) „skażonego” ludzką obecnością krajobrazu to fenomen – z własnym porządkiem form, proporcji, rytmów i brzmień, lecz poza porządkiem geograficznym. Odnieść można wrażenie, że mamy do czynienia z obrazem obrazu rzeczywistości. Marcin przedkłada rzetelną konstrukcję fikcji nad odwzorowanie rzeczywistości. Graficzne wedyuty tworzą osobliwe *Locus Amoneus* – obrazy afirmujące piękno ruin i rozpadu. Parafrazy cytatów i wzorów przedstawień dawnych widoków oscylują między abstrakcją, a odwzorowaniem. Świat owładnięty prymatem funkcji na obrazach Marcina programowo jest jej pozbawiony. Nieruchome, kontemplacyjne obrazy są odrealnione – puste przestrzenie wymodelowane światłem. Ewokują klasyczne piękno starych rycin, filtrując nasze doświadczenie poprzez kontekst historii i sztuki.

Marcin Białas jest więc wynalazcą przeszłości, zaangażowanym w pracochłonny proces konstruowania topografii z osadzających się w niej mitogennych form. Na własną rękę i na własną miarę prowadzi sekretne badania nad czasem, nadpisując, fragment po fragmencie, kolejne warstwy miejsc, które w sobie nosi.

Grafika wraz ze swoją *podwójnością* i nieujawnianym obrazem matrycy wydaje się idealnym medium, które może sprzyjać takim dywagacjom. Tworzenie figuratywnego świata, mimo iż ufundowane na obserwacji, nie zmierza w kierunku tworzenia wizualnych reprezentacji.

To co widzialne, tylko wydaje się rozpoznawalne. Obrazy wymykają się oku, a spojrzenie oparte jest na „nie-wiedzy”.¹

Intymne przestrzenne metafory ujawniają w gęstniejącej graficznej tkance morfologię poetyckiej wyobraźni, utkaną z fragmentów faktografii i nieaktualnych adresów. Zadomawiają nas w czasie przeszłym, niosącym sens tego, co stało się nieobecne – zrujnowane bądź ocalałe.

1 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

Wykreślone fragmenty stają się figurą rzeczywistości ogólnej i wieloznacznej – śladem jakiegoś miejskiego pogranicza archetypu i fantomu, z własnym porządkiem i punktami odniesienia, wykraczające poza poczucie tymczasowości, odsłaniające własne fundamenty. Fragmenty te zaś są przede wszystkim znakiem obecności i *uzmysłowienia* przestrzeni – tylko i aż. ↘

Fragments

THE VANTAGE POINT is situated on the third floor of a post-war residential block. It is where he lives and works. It is the location of his internal headquarters, studying the frequencies of other places, cities and worlds. Marcin prefers the top view, which lends him its perspective, its dynamics and further plans.

The post-war windows allow the chiaroscuro sufficient to appreciate the layout of somewhat neglected neighbouring façades, revealing the perspective of peripheral architecture, which might not be entirely out of place, but – according to its marginal function – remains slightly withdrawn, abandoned and, at the utmost, always seen in between, in fragments, frames or clearances. This particular permeability of space and the dynamics of subsequent plans gives the impression that what is visible is a familiar area of game of appearances. The layering progressively reveals the possible interpretations of images.

The view from Marcin's room escapes the impact of current events. It is a sphere of consecrated loneliness and a place emanating the self, creating images within – actual matrices of the phantom traces and signs floating before one's open (or closed) eyes as a reminder that the window-view of the brave new world conceals the sense of irrevocable loss of the primary text, and, in the undefined perspective, will share the fate of excavated find. The concurrency of this experience produces hybrid space and contiguous, discrete threads of the narrative about the mutual balance of imagination and memory.

Receding from the border of the window frame, the view leads beyond the presence – into the area where the solid reality dissolves in the blurry after-image forms. All the ambiguous becomes natural. The window view allows tracing of minimal changes, while the designed image releases one from one's exposition, even briefly.

The fragmentary and ephemeral frozen landscape of architectonic mock-ups leaves one confused – it can be seen as a sort of stage design, the absence of something which (possibly) was, and (surely) lasts in the multi-layered and deeply etched biographies of urban places.

The inter-space of the urban infrastructure reveals the unembalmed corpse of the post-polis. Such an excavated deposit of human territory is fragile, and thereby filled with beautiful defects. Fragments provide a clear view, emancipated from their context and “superstructure”. The melancholic beauty of ruins claims no right to reconstruction. Instead, the printed images attempt to rediscover the ambiance and reveal the spirit of places. It is the emanation of the new outlook at the – seemingly – re-recognized reality. The still life (*Stillleben*) of the human-infused landscape is a phenomenon – with its own hierarchy of forms, proportions, rhythms and tones, all out of geographic order. It appears to be the image of the image of substance. Marcin prioritises the solid construction of fiction over mapping the reality. The printed vedutas create particular Locus Amoneus – images affirmative of the beauty of ruins and decay. Paraphrases of citations and patterns of former views oscillate between abstraction and imaging. The world ruled by the primate of function is purposefully void of it in Marcin's prints. His still, contemplative images are unreal – empty spaces modelled with light. They evoke the classic beauty of old plates, filtering the experience through the context of history and art.

Marcin Białas is therefore the inventor of the future engaged in the laborious process of structuring topography out of the embedded mitogenic forms. On his own right and account, he conducts the study of time, overwriting, fragment by fragment, subsequent layers of places he carries within.

Print, with its duality and unexposed matrix image, seems to be a perfect medium of such divagations. Although rooted in observation, such creation of figurative world heads nowhere towards visual representations.

The visible only appears to be recognizable. Images elude the eye, and the look relies upon not-knowing.¹

Within the thickening printed tissue, intimate spatial metaphors reveal the morphology of poetic imagination, woven from fragments of factography and obsolete addresses. They embed us in the time past bearing the sense of what has become absent – ruined or salvaged.

1 G. Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, trans. Peter Mason, in: *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, C. Farago, R. Zwijnenberg 2003.

The emphasised fragments become figures of general and ambiguous reality – traces on the border of urban archetype and phantom with their own order and reference points exceeding the sense of temporality and disclosing their own foundations. These fragments are, foremost, the traces of presence and awareness of space – as much and as little. ↘

ROMAN →
LEWANDOWSKI

Widoki (z) dystopii

JAK SIĘ DZIŚ WYDAJE, jednym z fundamentalnych dylematów współczesnej kultury jest ugruntowana po II wojnie światowej aspiracja, która w domenie twórczości przekłada się na usilne dążenie do modernizacji bądź – *a rebours* – do podtrzymywania związków z tradycją. W tym gordyjskim węźle zawiązuje się zatem najwyraźniej strategiczne napięcie, które znajduje swoją artykulację zarówno w szerokim spektrum praktyk artystycznej wypowiedzi, jak i w ponowoczesnym dyskursie krytycznym. Antynomię ową próbował zinterpretować Jean-François Lyotard, który zaproponował podział sztuk wizualnych na dwie estetyczne dykcje; zgodnie z tym paradygmatem jeden nurt wyznaczaliby zwolennicy tradycji, drugi zaś tworzyliby poszukiwacze „nowinek”. Według autora *Kondycji ponowoczesnej* możemy przyjąć, że *novatio* to procedura prowadząca do formalizmu i powielania inwencji, podczas gdy sztuka z ducha melancholijna penetruje metafizykę obecności i ewokuje tęsknotę za absolutem. Lyotard – oczywiście – ilustruje ten schemat paroma przykładami i rozmieszcza je na szachownicy awangardy: „po stronie melancholii niemieccy ekspresjoniści, a po stronie *novatio* Braque i Picasso; z jednej strony Malewicz, a z drugiej Lissitzky; z jednej Chirico, a z drugiej Duchamp”¹.

Niezależnie od tego punktu widzenia mamy dzisiaj świadomość, że podobne klasyfikacje niejednokrotnie mogą posiadać w sobie tyle samo potencjału porządkującego, co porządku iluzorycznego. W tym kontekście przypadek twórczości graficznej Marcina Białasa można by zapewne sytuować po stronie władzy wyobraźni, jakkolwiek artysta ten wyjątkowo misternie pochyła się także nad poszukiwaniem nowych rozwiązań.

1 J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?*, w: tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 24–25.

W pracach powstałych na przestrzeni minionych kilkunastu lat zwraca uwagę z jednej strony wielka atencja i przywiązanie do klasycznych mediów (zwłaszcza zaś do rysunku oraz różnych technik w domenie druku wklęsłego), z drugiej zaś ujawnia się spójność i metodyczność referowanych nam światów przedstawionych. Grafiki artysty zbudowane są na bardzo czytelnej zasadzie narracyjnej, a ich estetyka jest oparta na klarownych zasadach mimetycznych. Obserwacja świata realnego nie wpłynęła jednak na jego graficzne przetworzenie, ponieważ wykreowana sceneria jest bardziej efektem symbolizacji i pracy hermeneutycznej niż świadectwem czystego odwzorowania.

Wykreowane przez Marcina Białasa imaginarium w dużej mierze koncentruje się na procesach konstytuowania i wyłaniania się przestrzeni architektonicznej, której głównym zadaniem wydaje się być zawłaszczenie i obłężenie wszystkiego tego, co nie podlega kulturowej weryfikacji. Najbardziej wyraziste i spektakularne są tutaj wertykalne figury i obiekty – w formie rotund, katedr, kopuł, betonowych wieżowców oraz innych industrialnych szkieletów, które mogą nieco przypominać wizjonerskie rysunki perspektywiczne Antonia Sant’Elii. Równie geometryczne, choć niejednokrotnie poddające się krzywiznie i łukom, o przemyślanej konstrukcji, wchodzą ze sobą w relacje przestrzenne, tworząc zaskakujące niekiedy napięcia kierunkowe.

Konstrukcje, wpisane w kamienne kręgi urbanistycznych struktur, na tle braku jakiegokolwiek życia w całkowicie wyludnionym pejzażu stanowią – być może – wizualny ekwiwalent jakiegoś *horroru vacui*, który kieruje stalową igłą autora. Brak ludzkiej aktywności i obecności jest w tych pracach rekompensowany poetyką świata przedstawionego, w którym artysta dokonał subtelnej estetycznej przemiany i reorganizacji kształtu miasta oraz nadał pewien romantyzm strukturze urbanistycznej. Nie bez powodu w powołanych przez Białasa światach w tkankę architektoniczną wplecione zostało światło, którego zadaniem jest akcentowanie nie tylko doraźnej chwili, ale również referowanie temporalności z jej zmianami i smutkiem przemijania. W konsekwencji zabiegów może nieco przypomina analogiczne procedury, które Tadeusz Sławek w swoim eseju *Akro/nekro/polis* określił etaforycznie jako „wskrzeszanie ruiny”². Na przestrzeni ostatnich kilku stuleci sporadycznie zdarzały się egzemplifikacje takiego *modus operandi*. Przykładem szczególnie symptomatycznym jest bez wątpienia twórczość Giovanniego Battisty Piranesiego. Ten włoski rytownik w trakcie swoich architektonicznych studiów nad wenecką wedutą starał się łączyć zainteresowania przeszłością i inklinacje do romantyzmu z postulatem klasycznego piękna. W rezultacie jego ryciny stanowią melanz tych poszu-

2 Zob. T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 27.

kiwań. Dzisiaj – jak mi się wydaje – podobne skłonności możemy odnaleźć w dziełach Marcina Białasa. Jego grafiki, jakkolwiek z technologicznego punktu widzenia stanowią przykład czystej i jednorodnej techniki druku wklęsłego, to jednak ich sfera przedstawieniowa – przeciwnie – ujawnia heterogeniczny stop ukonstytuowany z różnych estetyk – realizmu, romantyzmu i nadrealizmu, przy czym w wymiarze anegdoty i struktury są one przeskalowane, niekiedy oniryczne i udratyzowane.

Warto też dodać, że w twórczości Marcina Białasa uwidacznia się dążenie do pewnego esencjonalizmu, przejawiającego się w doborze symbolicznych figur i struktur, które autor czyni puzzlami świata przedstawionego. Co więcej – znacząca część tego repertuaru to materializacje form podlegających reprodukcji i multiplikacji w kolejnych częściach i cyklach. Często zdarza się i tak, że jeden wizualny topos jest najpierw imitowany, a następnie rozparcelowywany i na końcu modyfikowany, co może kojarzyć się z progresją muzycznych motywów, jakie występują w klasycznej fudze.

Grafiki Marcina Białasa, co należy szczególnie podkreślić, są z jednej strony stricte poetyckie i bliskie kodom o zdecydowanie romantycznej proveniencji, z drugiej zaś zwraca w nich uwagę wysterylizowanie z emocji, co podkreśla rygorystyczny kreski, zawsze w końcu zmierzający do powściągliwości, czy nawet do ascezy przedsięwziętych środków. ▽

The Views of/from Dystopia

ONE OF THE FUNDAMENTAL DILEMMAS of the contemporary culture seems to be the post-war aspiration, which in the domain of art translates into the strenuous pursuit of modernisation or – *à rebours* – maintaining the relationships with tradition. It is apparently the Gordian knot of the strategic tension, articulated in the broad spectrum of artistic expression as well as in the post-modern critical discourse. The interpretation of this antinomy was attempted by Jean-François Lyotard, who proposed the division of visual arts into two aesthetic dictions; following from this paradigm, one direction would be plotted by the advocates of tradition, the other – the chasers of “novations”. According to the author of *The Postmodern Condition* it can be assumed that *novatio* is a procedure leading to formalism and multiplication of inventions, while the intrinsically melancholic art penetrates the metaphysics of presence and evokes the longing for absolute. Obviously, Lyotard illustrates this schema with several examples and disposes them on the chessboard of Avant garde: *on the side of melancholia, the German Expressionists, and on the side of novate, Braque and Picasso, on the former Malevitch and on the latter Lissitsky, on the one Chirico and on the other Duchamp*¹.

Regardless of this viewpoint, we are currently aware that such classifications tend to involve as much ordering potential as illusory order. In this context, the case of Marcin Białas’ prints could be sided with the dominion of imagination. Nonetheless, the artist diligently pursues new solutions as well. Created over the last ten plus years, the works feature great attention and regard for traditional media (especially drawing and various techniques of intaglio printing) on the one hand, while revealing the consistency and

1 J-F. Lyotard, *Answering the question: What is Postmodernism?*, in: idem, *The Postmodern Explained to Children. Correspondence 1982–1985*, trans. T.M. Pefanis. Gardners Books 1992

discipline of the represented worlds on the other. The prints are built on a very clear narrative principle and their aesthetic follows articulate mimetic rules. Observation of the real world, however, has not affected its graphic processing, as the resulting scenery is the effect of symbolisation and hermeneutic work rather than the testament of pure representation.

The imaginarium created by Marcin Białas largely concentrates on the processes of constitution and emergence of the architectonic space, where the main purpose, it would seem, is the appropriation and occupation of anything not subjected to cultural verification. What is the most spectacular are the vertical figures and objects – in the form of rotundas, cathedrals, domes, concrete skyscrapers and other industrial skeletons, slightly resembling the visionary perspective drawings by Antonio Sant’Elia. They are equally geometric, despite frequently giving in to the curvature and deliberate arches, forming spatial relationships and surprising directional tensions.

Constructions written into stone circles of urban structures against the absence of life in the completely depopulated landscape could constitute the visual equivalent of *horror vacui*, directing the steel needle in the artist’s hand. In these works, the lack of human activity and presence is compensated by the poetic of the represented world with subtle aesthetic shift and rearrangement of the shape of the city and particular romanticism given to the urban structure. The worlds created by Białas feature light – purposefully woven into architectonic tissue – emphasising the current moment as well as referring temporality to its changes and the sadness of passing. Consequently, this method resembles analogical procedures, which Tadeusz Sławek metaphorically described as “revival of ruins” in his essay *Akro/nekro/polis*². In the space of last several centuries, the exemplifications of such *modus operandi* have been scarce. One especially symptomatic case is surely the art of Giovanni Battista Piranesi. During his architectonic studies of the Venice vedutes, the Italian printmaker attempted to combine his interest in the past and inclinations towards romanticism with the postulate of classic beauty. As a result, his prints are the melange of such pursuits. Nowadays, it would seem, similar tendencies can be found in Marcin Białas’ works. Although, from technological point of view, his prints are examples of pure and homogeneous intaglio, their referential sphere – on the contrary – constitutes a heterogeneous alloy of different aesthetics: realism, romanticism and surrealism, rescaled, sometimes oneiric and dramatised in their anecdotal and structural dimension.

It is worth adding that Marcin Białas’ art reveals his pursuit of certain essentialism, evinced in the selection of symbolic figures and structures used as puzzles of the represented world. Moreover, the majority of his

2 See: T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, in: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, A. Zeidler-Janiszewska, ed., Poznań 1977, p. 27.

repertoire are materialisations of forms subjected to reproduction and multiplication in subsequent parts and cycles. Frequently, a single visual topos is first imitated, next parcelled out and then modified, which evokes associations with the progression of musical motifs present in the classical fugue.

It should be stressed that while Marcin Białas' prints are *stricte* poetic and close to the codes of apparently romantic providence, they are sterilised of emotions, as emphasised by the rigorous lines, always drifting towards restraint and even asceticism of the applied means of expression. ↘

MACIEJ →
CHOLEWA

Nic o nas. Bez nas.

— Miasto było tu zawsze — powiedział lekarz. — Nie te akurat cegły i belki, ale inne przed nimi.
Godzi się pan, że czas nie ma początku ani końca. Miasto jest tak stare jak czas i trwa wraz z nim.
— Ktoś położył pierwsze cegły — upierał się M. — Był Początek.
— To mit. Tylko uczeni w to wierzą i nawet oni nie biorą tego zbyt poważnie.

J.G. Ballard, *Miasto koncentracyjne*

W OPOWIADANIU *Miasto koncentracyjne* J.G. Ballard szkicuje dystopijną wizję nieograniczonego czasem i przestrzenią, ciągle rozrastającego się miasta. Tworu absolutnego, oderwanego od historii linearnej na rzecz czegoś w rodzaju urbanistycznej sansary, pułapki w której zakłeta tkanka miejska nie ulega entropii, a jedynie przekształca się w kolejne, coraz to nowsze architektoniczne twory. Idea otwartej przestrzeni w takim uniwersum staje się szaleństwem, psychiczną aberracją, która niepokoi zamieszkującą je ludzkość.

Na pierwszy rzut oka miejsca przedstawione na grafikach Marcina Białasa wydają się nie odpowiadać opisowi miasta zaproponowanego przez Ballarda. Zabiegi związane z użyciem perspektywy powietrznej podkreślają przecież ogrom pejzażu i przestrzeni przedstawionych przez artystę, których zdecydowanie brakuje w klaustrofobicznym *Mieście koncentracyjnym*. Cechą, która spaja światy obydwu autorów, jest jednak nie estetyka, a pewna autonomiczność nadana przez nich substancji nieożywionej. Dzięki niej nieruchomości zyskują właściwości zazwyczaj przypisywane jedynie światu organicznemu: imperatyw trwania i nieustającego rozwoju.

W nowszych pracach Marcina Białasa fizyczne postaci zostały zastąpione przez ślady (cienie) swojej obecności lub sprowadzone do roli niejednoznacznego symbolu. Ich reprezentacją stają się dynamiczne nawarstwienia linii lub większe graficzne plamy, stanowiące zapis ja-

kichś bliżej nieokreślonej czynności – ludzkich jedynie w domyśle. W kilku realizacjach pojawiają się też bardziej materialne dowody istnienia. Wiąza się one z konkretnymi przedmiotami, które znamy z życia codziennego. Pozostawiona samej sobie dziecięca zabawka, kosze do recydingu, rośliny pokojowe ustawione na parapetach budynku. Elementy te w pierwszej chwili wydają się naprowadzać odbiorcę lub odbiorczynię na tropy związane z postapokalipsą, czy antropocenem, jednak autor wydaje się być odległy od wcielania się w rolę świadka ilustrującego skutki bliżej nieokreślonej katastrofy. Brak i nieobecność są tutaj efektem dużo ciekawszej i skomplikowanej narracji związanej z czasem i przestrzenią. Przedstawione na grafikach wycinki i formy architektoniczne tworzą fragmenty czegoś w rodzaju miasta, które trudno byłoby ulokować, podobnie jak u Ballarda, na prostej linii czasowej. Nie mówią nam o miejscu przeszłym ani przyszłym. Stają się raczej alternatywnym tworem istniejącym *obok* świata takiego, jakim go znamy.

Hanna Buczyńska-Garewicz w swoich przemyśleniach na temat fenomenologii przestrzeni pisze, że *miejsca jako znaczenia nie tylko poprzedzają mieszkanie w nich, lecz także są jego wynikiem*¹. Istnieją dzięki sobie wzajemnie. Inaczej wygląda sytuacja, kiedy znajdujemy się w świecie, gdzie ściana pokryta skomplikowanym, przybrudzonym graffiti okazuje się być jedynie wycinkiem – dosłownie i w przenośni fasadą, za którą nikt, a może nawet nic się nie znajduje. W takim wypadku moglibyśmy mówić nie tyle o *kształcie zamieszkiwania*, a o formach wynikających z jego braku. Budynek, fasady oraz architektura zostają uwolnione ze związków z człowiekiem. Nie oznacza to jednak ich powolnej degradacji znanej z filmów katastroficznych. Wybrakowane kolumny i otwarte formy niektórych budowli nie są efektem rozpadu, a raczej migawką stanu przejściowego. Momentem, w którym metamorfozie ulegają nie tylko rzeczy, ale również pojęcia. Architektura zapominająca swoich budowniczych staje się paradoksem. Nie służy już zamieszkiwaniu, nie odpowiada na niczyje potrzeby.

Fizyka tak zaprojektowanego uniwersum, chociaż formalnie lokującego się na przeciwległym biegunie przedstawienia, momentami stanowi pewną formę dialogu z Malewiczowskim postulatem walki o uwolnienie sztuki od balastu świata obiektywnego. Tezę tę ilustruje jedna z grafik z cyklu *Other way*, w której centrum artysta ulokował czarny krzyż. W przeciwieństwie do prowadzących ku niemu schodów, element ten nie jest obiektem trwale związanym z określonym punktem na ziemskiej płaszczyźnie, co odpowiadałoby składowej podstawowej definicji architektury. Jego materialność różni się od reszty świata przedstawionego i zdecydowanie go przekracza. Chociaż mamy tu do czynienia z narracją, krzyż nie pełni w niej roli symbolicznej, a raczej antycypuje możliwość wkroczenia lub przekształcenia w *czystą formę*. Równie ciekawa rzecz ma miejsce w po-

1 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 36.

wtarzającym się motywie okręgów, melancholijnych *czarnych słońc*, które od abstrakcji oddziela jedynie niestabilny kontekst i kilka prześwitów w ich zagęszczonej strukturze. Przypominają rysunkowe nawarstwienie z legendarnej pracy Roberta Fludda *Et sic ad infinitum* (1617) ilustrującej nicość poprzedzającą wszechświat i zapowiadającą *Czarny kwadrat*, mający powstać kilka stuleci później. Wyzwalającą nicość, będącą zarodkiem nieskończonych możliwości i światów.

Pozornie związane z pracami Białasa pojęcia miejskości i urbanizacji mogą okazać się niewystarczające do ich opisu. Zarówno jedno, jak i drugie, w powszechnym rozumieniu zakłada istnienie definiującego je czynnika ludzkiego, skupiającego się w danym momencie przestrzeni. Miasto, jest miastem, bo zamieszkują je ludzie prowadzący miejski styl życia. Urbanizacja natomiast poprzez wzrost liczby ludności i jego następstwa umacnia miejski status danej przestrzeni geograficznej. W otoczeniu wykreowanym przez artystę dochodzi jednak do przekształcenia tych definicji, w głównej mierze polegającym na radykalnym pominięciu podmiotu inicjującego działanie. Widzimy jedynie działanie same w sobie, różne warianty ruchu świata niepamiętającego istot, które doprowadziły do *przekształcenia gruntów na obszarach wiejskich w miejskie, zmieniających samą ziemię, w skrócie, z powierzchni przepuszczalnej w nieprzepuszczalną, asfaltową, betonową*². W wypadku opisywanych miejsc możemy mówić o nieprzepuszczalności posuniętej aż do momentu wykluczającego jej użyteczność dla przedstawicieli naszego gatunku. Następstwem takiego stanu rzeczy są formy i znaczenia, które wynikają same z siebie i do siebie się dopasowują. Prowadzące znikąd donikąd schody przestają być schodami, bo nie da się po nich zejść i wejść. Kolumna nie jest już kolumną, kiedy przestaje istnieć dla niej jakikolwiek punkt podparcia. Architektura przestaje być architekturą, kiedy nie wynika z zamysłu, a tworzy się sama w ramach absolutnej samoreferencji.

Z powodu beczasowości charakterystycznej dla prac Białasa trudno w ich wypadku pisać o futurologii. Bardziej adekwatne wydaje się użycie terminu nawiązującego do tytułu cyklu *Other way*. Dzięki *Innej drodze*, mamy możliwość wglądu do niejasnego świata *po* człowieku i jednocześnie *obok* niego. Jest to wgląd o tyle ciekawy, że klasyczne popkulturowe wyobrażenia niegdyś zurbanizowanego terytorium pozbawionego swoich założycieli zazwyczaj zostaje przejęte przez naturę.

Jednak na końcu *Innej drogi* nie czeka nas wymarła Prypec ani świetliste megalopolis znane z Bladerunnera. Nie spotkamy się tam, bo już dawno zostaliśmy zapomniani. Wypełnione niezrozumiałym, hipnotyzującym językiem nie-miejsce jest wolne od ludzkich podpalaczy. ▽

2 Majer A., *Miasto według socjologii. Wybrane tematy*, Łódź 2020, s. 83.

Nothing about us. Without us.

"It's always been here," the surgeon said. "Not these particular bricks and girders, but others before them. You accept that time has no beginning and no end. The City is as old as time and continuous with it."

"The first bricks were laid by someone," M. insisted. "There was the Foundation."

"A myth. Only the scientists believe in that, and even they don't try to make too much of it [...]"

J.G. Ballard, *The Concentration City*

IN HIS SHORT STORY titled *The Concentration City*, J.G. Ballard sketches a dystopic vision of time – and space-unrestricted, constantly growing city. It is an absolute creation, detached from the linear history in favour of a sort of urban sansara, a trap preventing the entropy of civic tissue, which reforms into subsequent, ever new architectonic shapes instead. In such universum, the idea of open space becomes madness, a mental aberration disturbing the residents.

Initially, places presented in Marcin Białas' prints seem unlike the description offered by Ballard. The artist used aerial perspective to emphasise the vastness of landscape and space, absolutely lacking in *The Concentration City*. What brings both worlds together, however, is not their aesthetic, but the complete autonomy given to inanimate substance. This provides the real estate with properties usually attributed solely to organic world: the imperative of continuity and relentless development.

In Marcin Białas' newer works, physical figures have been replaced with traces (shadows) of their presence or limited to ambiguous symbols. They are represented by dynamic layers of lines or larger graphic patches as records of undefined – implicitly human – activities. Several prints feature more material evidence of presence. They are connected with particular daily life items – an abandoned toy, recycling bins, plants on window sills.

These elements initially appear to lead the viewer's mind towards the post-apocalyptic or Anthropocene, but the artist seems far from assuming a witness role or illustrating the effects of some undetermined disaster. Here, lack and absence result from a much more interesting and complicated narrative related to time and space. The presented architectonic elements and forms sum up to fragments of something like a city that, as with Ballard, would be difficult to put on a simple time line. They say nothing about a past or a future place. What they become is more of an alternative creation, which exists beside the world as we know it.

In her insights about phenomenology of space, Hanna Buczyńska-Garewicz writes that *as meanings, places not only precede residence, but also result from it*¹. They enable each other. The situation is different when we are in the world where a wall, covered in complicated and dusted graffiti, turns out to be only an excerpt – the literal and metaphorical façade, with nobody, and maybe even nothing, behind. In such a case we could not talk about the shape of residence, but rather about forms resulting from lacking thereof. Buildings, façades and architecture are liberated from their relations with the human. This, however, does not lead to their slow degradation, known from catastrophic films. Rather than a result of decay, the deficient columns and open forms of some buildings are a snapshots of the transition state. The moment of metamorphosis of items and notions alike. Forgetting its constructors, architecture becomes a paradox. It no longer serves the residence or responds to anyone's needs.

Although the so-designed universum is formally situated on the opposite pole of presentation, its physics can constitute a form of dialogue with the Malewicz's postulate of liberating art from the ballast of the objective world. This thesis is illustrated by one of the prints of the *Other Way* cycle, where the artist has located a black cross in the centre. Despite the stairs leading towards it, the element is not an object permanently attached to a particular point on the ground level, as prescribed in the fundamental definition of architecture. Its materiality differs from the rest of the represented world and clearly goes beyond it. Although there is a narrative, the cross has no symbolic role, but rather anticipates the possibility of going or turning into *pure form*. It is equally interesting to watch the recurrent motif of circles, melancholic *black suns*, isolated from abstraction only by unstable context and a few see-throughs in their dense structure. They resemble the drawn layering of Robert Fludd's legendary *Et sic ad infinitum* (1617) illustrating the void pre-dating the universe and anticipating *Black Square* to be painted several centuries later. It is the nothingness as the nucleus of endless possibilities and worlds.

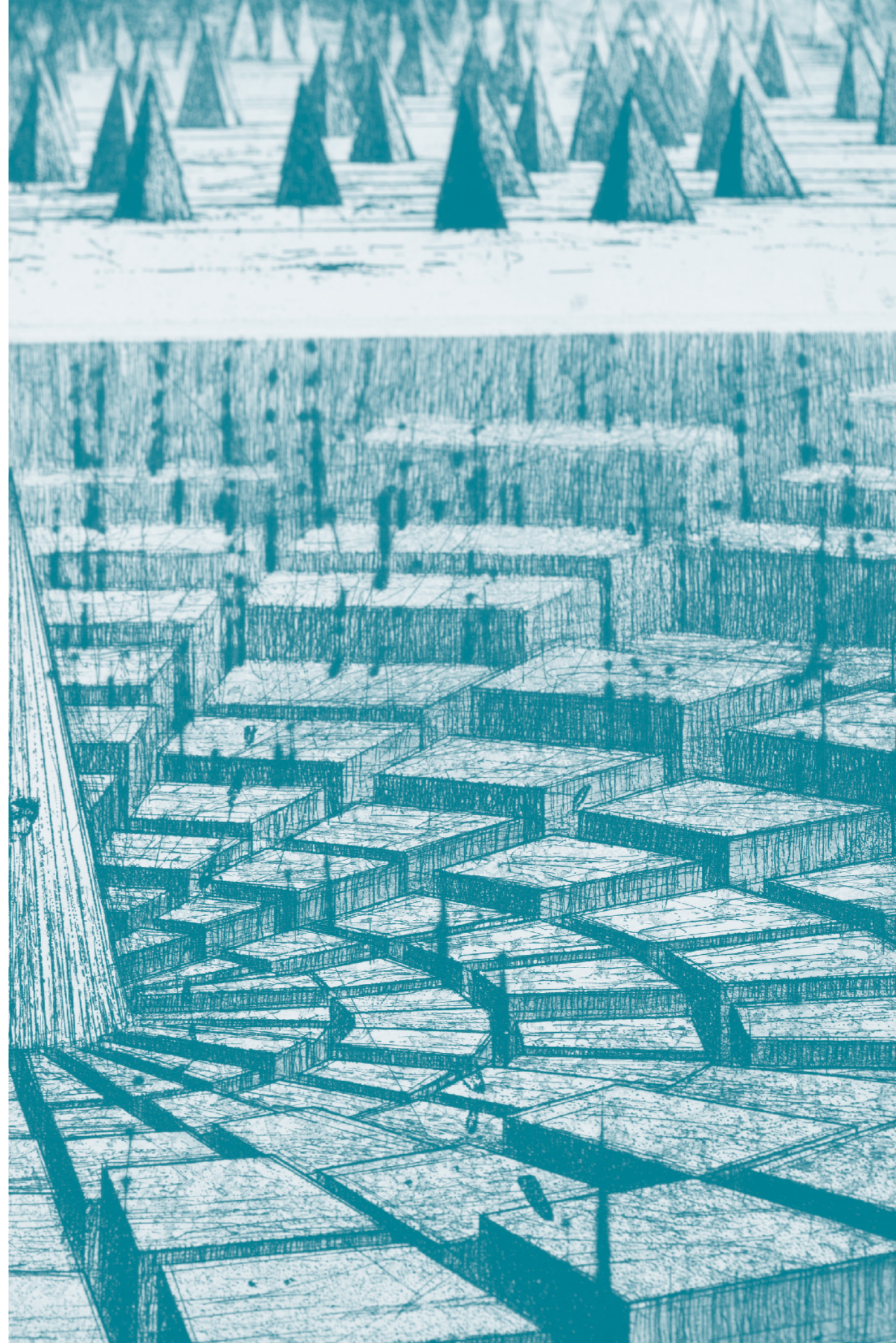
¹ H. Buczyńska-Garewicz. 2006. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, p. 36.

The notions of urbanism and urbanisation, seemingly related to Białas' works, may not suffice to describe those. In common understanding, both of them assume the existence of defining human factor, concentrated at a given moment of space. A city is a city because it is resided by people leading urban life. Urbanisation, in turn, solidifies the urban status of a particular geographic space by the increase in population and its effects. In the setting created by the artist, however, these definitions are transformed, mainly by means of the radical exclusion of the subject initiating this activity. We can see the activity itself as different variants of motion of the world with no memory of the creatures, which had achieved the *transformation of the rural grounds into urban ones, changing the land itself, in short, from permeable into impermeable: asphalt, concrete*². In reference to the described places we can, therefore, speak of the impermeability advanced to the point excluding its functionality for the humankind. Such a state of things effects in forms and meanings following from and adjusting to themselves. The stairs, from nowhere and leading nowhere, stop being stairs, because they cannot be climbed up nor down. A column is no longer a column when it has no fulcrum any more. Architecture ceases to be architecture when it is no longer designed, but self-creates as a matter of absolute self-reference.

The timelessness characteristic of Białas' works makes it impossible to speak of futurology as such. It seems more accurate to use the term in reference to the title of the cycle *Other Way*. The *Other Way* gives us the possibility to glimpse into the ambiguous *post-human* and also *beside-human* world. What makes such an insight interesting is that the classic pop-cultural ideas about the previously urbanised territory void of its founders tend to be appropriated by culture.

At the end of the *Other Way*, however, there is no ghost city of Pripjat or illuminated megalopolis known from *Bladerunner*. We will not meet up where we have long been forgotten. Such a non-place, filled in with confusing, hypnotising language, is free from human instigators. ▽

2 A. Majer., *Miasto według socjologii. Wybrane tematy*, Łódź 2020, p. 83.



**MARCIN →
BIAŁAS**

Grafik, rysownik, pedagog. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach; dyplom nagrodzony medalem zrealizował w Pracowni Druku Wkłęśłego prof. Jana Szmatlocha w 2004 roku. Od tego czasu pracuje w macierzystej uczelni. W roku 2011 uzyskał stopień doktora sztuki, a w 2019 stopień doktora habilitowanego. Od 2020 roku zatrudniony na stanowisku prof. ASP, pełni funkcję Kierownika Katedry Grafiki Wydziału Artystycznego kadencji 2020–2024.

Zrealizował 28 indywidualnych prezentacji grafiki w Polsce (Katowice, Mikołów, Warszawa, Białystok, Chorzów, Gliwice, Żywiec, Kielce, Sosnowiec, Toruń, Kalisz, Ostrów Wielkopolski, Nowy Sącz, Gdańsk, Łódź, Żory) oraz w Kanadzie (Trois-Rivières), Rumunii (Ploeszti), Niemczech (Berlin), Irlandii (Dublin), Białorusi (Mińsk), Francji (Paryż), Iranie (Teheran), Belgii (Antwerpia), na Węgrzech (Budapeszt).

Od roku 2003 aktywnie uczestniczy w przeglądach oraz festiwalach grafiki w Polsce i za granicą. Brał udział w ponad 300 wystawach zbiorowych, w tym o charakterze konkursowym, uzyskując około 50 nagród i wyróżnień.

**TADEUSZ →
SŁAWEK**

Filolog, poeta, prozaik, eseista, literaturoznawca, profesor nauk humanistycznych, tłumacz poezji angielskiej i amerykańskiej. W latach 1996–2002 był Rektorem Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Komentator życia publicznego związany z „Tygodnikiem Powszechnym”. Wraz z kontrabassistą Bogdanem Mizerskim autor i wykonawca esejów na głos i kontrabas.

**GRZEGORZ →
HAŃDEREK**

Artysta sztuk wizualnych, w tym licznych realizacji z obszaru grafiki artystycznej. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Od 2003 roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie obecnie prowadzi Pracownię Interpretacji Literatury. W roku 2021 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Od 2020 roku Rektor ASP w Katowicach. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat wielu nagród i wyróżnień.

**ROMAN →
LEWANDOWSKI**

Krytyk i teoretyk sztuki, kurator, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W latach 2004–2007 redaktor naczelny czasopisma „Fort Sztuki”. Opublikował ok. 300 artykułów w czasopiśmie, książkach i witrynach internetowych, a także ponad 100 projektów wystawienniczych w galeriach polskich i zagranicznych. Zredagował kilka książek. Autor monografii *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* (Katowice 2018).

**MACIEJ →
CHOLEWA**

Artysta wizualny. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Tworzy instalacje, obiekty, video. Bazuje na autorskich tekstach literackich. Skupia się na tematach związanych ze społecznością lokalną, małymi miastami oraz interpretacją tekstów kultury. Stosuje świadomą konfabulację i przetworzenie zasłyszanych historii oraz kontekstów. Mieszka w małym mieście, które traktuje jako pracownię oraz ważne źródło odniesień i inspiracji. Uczestnik wielu wystaw zbiorowych i indywidualnych w Polsce i za granicą.

**MARCIN →
BIAŁAS**

Graphic artist, cartoonist, teacher. Graduated from the Academy of Fine Arts in Katowice; medal-winning diploma project executed in the Professor Jan Szmatoch's Intaglio Print Studio in 2004. Since then employed at his alma mater. In 2011 obtained DFA, and in 2019 Doctor Habilitatus degree. Since 2020 employed as the Academy of Fine Arts Professor, Head of Chair of Graphic Arts of the Art Faculty, term of office 2020–2024.

Organised 28 solo print exhibitions in Poland (Katowice, Mikołów, Warszawa, Białystok, Chorzów, Gliwice, Żywiec, Kielce, Sosnowiec, Toruń, Kalisz, Ostrów Wielkopolski, Nowy Sącz, Gdańsk, Łódź, Żory), Canada (Trois-Rivières), Romania (Ploiești), Germany (Berlin), Ireland (Dublin), Belarus (Minsk), France (Paris), Iran (Tehran), Belgium (Antwerp), Hungary (Budapest).

Since 2003 active participant of print reviews and festivals in Poland and abroad. Took part in over 300 group exhibitions, also competitions, received 50 awards and honourable mentions.

**TADEUSZ →
SŁAWEK**

Philologist, poet, prose writer, literary scholar, Professor of the Humanities, translator of English and American poetry. In the years 1996–2002, Rector of the University of Silesia in Katowice. Commentator on public affairs associated with "Tygodnik Powszechny". Co-author and co-performer of essays for voice and contrabass with a contrabassist, Bogdan Mizerski.

**GRZEGORZ →
HAŃDEREK**

Visual artist with numerous works of artistic print.

Graduate of the Academy of Fine Arts in Katowice. Since 2003 employed at his alma mater, currently leading the Interpretation of Literature Studio. Title of Professor of Fine Arts in 2021. Since 2020, Rector of the Academy of Fine Arts in Katowice. Organised several tens of solo exhibitions. Participated in more than 100 collective exhibitions in Poland and abroad. Laureate of numerous awards and honourable mentions.

**ROMAN →
LEWANDOWSKI**

Art critic and theoretician, curator, assistant professor in the Department of Theory and History of Art of the Academy of Fine Arts in Katowice. In the years 2004–2007, editor-in-chief of the „Fort Sztuki” periodical. Published ca. 300 articles in magazines, books and websites, as well as more than 100 exhibition designs in Polish and foreign art galleries. Editor of several books. Author of a monograph: *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* [The Passage Effect. Identity Confrontations and Negotiations in the Contemporary Artistic Practice] (Katowice 2018).

**MACIEJ →
CHOLEWA**

Visual artist. Graduate of the Academy of Fine Arts in Katowice. Creates installations, objects, video based on his original literary texts. Focussed on the topics connected with local communities, small towns and interpretation of cultural writings. Applies conscious confabulation and processing of hearsay stories and contexts. Lives in a small town, which is his studio and a major source of references and inspiration. Participant of numerous collective and solo exhibitions in Poland and abroad.

MARCIN BIAŁAS

Pokój z Widokiem

A Room with a View

RECENZENT / REVIEWED BY

prof. dr hab. Maciej Linttner

prof. dr hab. Krzysztof Tomalski

PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT

Katarzyna Wolny-Grządziel

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Alicja Gorgoń

KOREKTA / PROOFREADING

Weronika Kocela

NAKŁAD / CIRCULATION

300 egz. / copies

WYDAWCA / PUBLISHED BY

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Academy of Fine Arts and Design in Katowice

ul. Raciborska 37, 40-074 Katowice

ISBN 978-83-65825-80-3

The project was completed at the Academy of Fine Arts in Katowice as part of subsidies from the Ministry of Culture and National Heritage for maintenance and development didactic potential and research, in 2020–2022.

Projekt współfinansowany przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach w ramach subwencji MKiDN na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego w latach 2020–2022.

asp
katowice



