

MIĘDZY MATERIALNOŚCIĄ A MIRAŻEM. NIE-LUDZKIE ARCHIWA AMEREIDY¹

Materialne ślady ludzkiej działalności pokrywają glob, sięgają w jego wnętrze i unoszą się w powietrzu. Materialność jako ważna heteronomia (niematerialnej) kultury, dla wielu humanistów i badaczy społecznych jest narzędziem zapytywania o swoistość człowieka (np. Pomian, 2013). Choć gatunek *homo sapiens* powstał w procesie, w którym człowiek tworzył środowisko materialne, a potem przystosowywał się do niego (nie był to oczywiście proces teleologiczny), to dziś wielu teoretyków i badaczy kultury uważa, że upodmiotowić trzeba materialność. Oznacza to, że powinniśmy ujmować ją w oderwaniu od abstrakcyjnych rozważań teoretyków na temat kultury. Tim Ingold uważa, że należy badać i opisywać same materiały i ich właściwości a to zadanie uniemożliwia funkcjonujące w humanistyce pojęcie materialności. Łączone jest ono bowiem z tak wieloma „ludzkimi” zagadnieniami jak „sprawczość, intencjonalność, funkcjonalność, społeczność, przestrzenność, semioza, duchowość, ucieleśnienie” (Ingold, 2018, 7). Materiały nieustannie „ześlizgują się” w materialność, by badać właściwości materiałów, można w ślad za Ingoldem zanurzyć w wodzie kamień, położyć przed sobą na stole i próbować go opisać. Dostrzeżemy wtedy, że istota kamienności nie jest stała, lecz uwikłana w środowisko, z czego można wyciągnąć interesujący wniosek, że „właściwości materiałów nie są atrybutami, lecz historiami” (tamże, 34). Z przyjmowanej przeze mnie (kulturoznawczej) perspektywy zerwanie z ludzkim, ściślej zaś kulturowym, aspektem materii nie jest tak oplącalne. Proponuję przyjrzenie się sferze materialnej, która choć nie jest traktowana jako autonomiczna, stawia opór jej ludzkim zawłaszczeniom dotyczącym sfery społeczno-kulturowej, psychiki czy ekonomii (zwłaszcza zaś kapitalistycznemu utowarowieniu).

Uprzywilejowanym przedmiotem badawczym, jeśli chodzi o „materię ukulturalnioną” (nawiązuję tu do funkcjonującego powszechnie sformułowania „materia uspołeczniona”) jest miasto. Jest ono w swojej istocie fenomenem antropocentrycznym, siecią obiektów, miejsc, usług które powstały po to by służyć ludzkiej zbiorowości. Miasto dostępne jest poznaniu w porządku synchronicznym i diachronicznym („pamięć miasta” manifestuje się przez historyczne budynki, pomniki, tablice pamiątkowe, zbiory muzealne, archiwa). Interesujące mnie chilijskie Miasto Otwarte (hiszp. *Ciudad Abierta*), stworzone przez grupę architektów, poetów, rzeźbiarzy pod przywódz-

¹ Tekst został przygotowany w ramach otrzymanego z Narodowego Centrum Nauki grantu badawczego pt. *Trajektorie słowa. Kulturowe oddziaływanie Amereidy* o numerze rejestracyjnym 2017/25/B/HS2/00453.

tłem Alberta Cruza (architekta) i Godofreda Iommiego (poety), jest wyzwaniem dla tradycyjnych sposobów myślenia o mieście i jego materialności. Stanowi dobre narzędzie „treningu wyobraźni i przenikliwości ontologicznej”, które nie wyzbywa się problematyki aksjologicznej (Nowak, 2015, 79). Przyczyna tego stanu rzeczy jest oczywista, gdyż nie jest to zwykle miasto, lecz przestrzeń realizacji utopijnych założeń, które zaczęły wylaniać w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku i ukonstytuowały za rządów Salvadora Allende, kiedy grupa z Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica otrzymała do dyspozycji niemal trzysta hektarów w pobliżu Viña del Mar aby móc tam „budować, mieszkać i myśleć”.

1. MATERIAŁY

Miasto Otwarte funkcjonuje inaczej, inne ma też zatem „archiwa”. Pisząc o „archiwach” nie mam na myśli dokumentacji formowania się Miasta Otwartego zdeponowanej w archiwum José Vial Armstrong, utrwalonych na piśmie i na taśmach magnetofonowych wykładów twórców Szkoły z Valparaíso czy fotograficznej rejestracji aktów poetyckich (*phalènes*), które się tam odbywały. Interesuje mnie bowiem to jaka wiedza zawarta jest w tworzywach z jakich zrobione są konstrukcje Miasta Otwartego: w cegle, drewnie, szkle czy betonie. Owe obiekty są w rzeczywistości gigantycznymi śladami aktów poetyckich, gdyż ich tworzenie zaczyna się od wspólnotowego, performatywnego aktu czytania i tworzenia poezji (niektóre z fraz, np. *Carta de errante* umieszczone są przy budynkach niczym ich fundamenty). W Szkole z Valparaíso akcentuje się ważność procesu nie zaś dzieła, które jest jego efektem. Co ważne, proces przekształcania obiektów nigdy się nie kończy (hiszp. *trabajo en ronda*: praca po kole), nie ma projektu, który należy zrealizować, materiały przepływają, ścieżki prowadzące do domów znikają w piasku zacierając uprzywilejowaną pozycję drogi w mieście, typowa dla wydm sukulentowa roślinność przenika się z tą, którą uprawia się w przydomowych ogrodach (flora i fauna jest tu tak bogata, że mieszkają tu też biolodzy prowadzący nad nią systematyczne badania). Jest to zgodne zarówno z wizją „antropologii linii” Ingolda, jak i jego trafną uwagą dotyczącą „płynności” materiału:

badania nad tak zwaną kulturą materialną koncentrowały się dotąd w przeważającej mierze na procesach konsumpcji, a nie produkcji. Tego rodzaju badania za punkt wyjścia przyjmują świat przedmiotów, które już wykrytalizowały się, że tak powiem, z przepływu materiałów i ich przekształceń. W tym momencie materiały wydają się zanikać, pochłonięte przez same obiekty, które się z nich narodziły. To tak, jakby nasze materialne zaangażowanie zaczynało się dopiero w momencie, kiedy stutek stwardniał na fasadzie albo atrament wysechł na papierze. Widzimy budynek, a nie widzimy tynku na jego ścianach, widzimy słowa, a nie atrament, którym zostały zapisane. W rzeczywistości materiały nadal istnieją, nadal mieszają się i przekształcają tak, jak to czyniły od zawsze, co dla zawierających je rzeczy oznacza nieustanne zagrożenie powolnym rozpadem czy nawet „dematerializacją”. Te zmiany — doświadczane i postrzegane jako degradacja, korozja lub zużycie — zachodzące w rze-

czach po ich „skończeniu” zwykle przypisywane są fazie użytkowania, a nie produkcji. Tymczasem, na samym dnie rzeczy, w ich miękkim podbrzuszu, materiały pozostają przyczajone, lecz nigdy nie ujarzmione całkowicie. (Ingold, 2018, 23)

W tradycyjnej perspektywie budowanie — akt wytwarzania świata — poprzedza zamieszkanie (Ingold nazywa to „perspektywą budowania”). W Mieście Otwartym można mówić o odwróceniu relacji budowania i zamieszkiwania. Chodzi tu o fundamentalne dla Amereidy zdanie „poetycko zamieszkuje człowiek na ziemi” Friedricha Hölderlina, jego reinterpretację Heideggera oraz o stwierdzenie niemieckiego filozofa, że człowiek o tyle buduje o ile zamieszkuje w świecie (o ile jest w świecie). „Nie dlatego mieszkamy, żeśmy wybudowali, lecz budujemy i wybudowaliśmy, o ile mieszkamy, tzn. o ile jesteśmy jako mieszkańcy” (Heidegger, 1974, 140). Do tych przyjętych przez grupę założeń potrzebne jest jednak dołączenie historycznych uwarunkowań tj. sposobu fundowania miast w Ameryce Południowej w czasach kolonialnych. Ich utopijny fundament problematyzuje materialny status założenia powstałego w Ritoque. Ingoldowska opozycja między „perspektywą budowania” (krytykowaną przez niego) a „perspektywą zamieszkiwania”² nie daje się tu aplikować bez komentarza. Do problemu materialności utopijnych miast wrócę w dalszej części artykułu.

2. RZECZY

Mimo że Ingold podkreśla konieczność odróżnienia materiałów od przedmiotów, w przypadku działań mieszkańców Miasta Otwartego warto przyrzeć się także rzeczom wykonywanym na potrzeby aktów poetyckich, rozmaitych spotkań i praktyk studenckich. Ricardo Lang w książce *Diseño, Acto y Celebración. La Diversión del Hábito* opisuje przedmioty powiązane z pięćdziesięcioma dwoma aktami świętowania (*celebración*) mieszkańców, członków stowarzyszenia „Corporación Cultural Amereida”, wykładowców i studentów. Píše „design nie wyczerpuje się w przedmiocie ale w sposobie celebracji, który proponuje” (Lang, 2013, 16). Celebracja to określenie czasu, w którym design osiąga swoje „przeznaczenie”. Materialność przedmiotów jest tu ujęta czasownikowo, wpisana w ludzkie działanie i w czas. Pojawiające się rzeczy opisywane są w sposób po-

² O „perspektywie zamieszkiwania” pisze Ingold następująco: „Oznacza to, że formy, które ludzie konstruują — czy to w wyobraźni czy na twardym gruncie — wyrastają w nurcie zaangażowanych działań, w specyficznym kontekście praktycznych relacji z otoczeniem. Budowania nie można zatem rozumieć jako procesu polegającego na zwykłym przełożeniu wcześniej zaistniałego projektu gotowego wytworu na surowy materiał (...) wyobrażanie sobie to czynność, którą wykonują fizycznie istniejący ludzie w realnie istniejącym świecie, a nie bezcielesny intelekt poruszający się w subiektywnej wytworzonej przez podmiot przestrzeni wypełnionej reprezentacjami problemów, które stara się rozwiązać” (Ingold, 2018, 64-65).

dobny do powiększającej się rodziny, przemiany pokoleń czy skomplikowanej systematyki królestwa zwierząt:

Otoczające nas przedmioty należą do pewnej materialnej fauny sztucznych bytów, które pojawiły się aby uzupełnić nas stając się przedłużeniami naszego ciała. Stoły, stoliczki, biurka, krzesła, fotele, trony, siedziska, także kufrы, które zmieniają się w szafy, półki wspinające się na ścianę. Lista wydaje się nie kończyć, każdy z tych przedmiotów otrzymuje swoją nazwę, każdy gromadzi kompletną rodzinę akcesoriów, które tworzą pejzaże, wciąż odnawiające się” (Ríos, 2013, 11).

Warto podkreślić, że w książce Langa nad język przedkłada się rysunek, szkic, fotografię. Wśród obiektów nie ma hierarchizacji odbijającej zachodnią opozycję „umysłu” i „ciała”: z równą uwagą opisuje się zintegrowane tacki na jedzenie i kieliszek, które zaprojektowano na uroczystość upamiętniającą zmarłego Iommiego (*Homenaje al Poeta Godofredo Iommi*, marzec 2001), która zgromadziła ponad tysiąc osób (zaprojektowano 10 stołów na *ceviche*, 2 stoły na wino, zauważono, że talerze muszą być wykonane w odpowiedniej technologii z uwagi na właściwości *ceviche*), co przedmioty projektowane na akty poetyckie czy wystawy w Museo de Bellas Artes w Santiago. Dobrym przykładem braku wartościowania jest opis aktu zakończenia *travesía* w Santa María del Mar w Chile (region Aysén w północnej części Patagonii), który odbył się w listopadzie 1989 roku. Pisze Lang:

Pada ulewny deszcz. Ponad 150 osób pod wielką kapą z polietylenu świętuje założenie wioski i tego samego dnia wszyscy wznoszą toast, ponieważ upadł monumentalny ludzki ciężar: mur berliński.

Kto po zakończeniu świętowania dopiero co ufundowanej wioski, nazwanej Santa María del Mar w archipelagu Los Chonos, umie zrekonstruować delikatne fałdy talerza, cieniutkie pałeczki do nakładania jedzenia, wielką ucztę ze wszystkimi rodzajami smaków, jakie wyciągnięto z bogatego wybrzeża, na którym znajduje się wioska?

Kto może zatrzymać w pamięci pracę rynnowej powierzchni stołów albo lekkie podpory, które wprawiały je w oscylowanie, albo wzorzystą (*troquelada*) folię aluminiową do nakładania jedzenia, albo indywidualny rozmiar elementów tworzących stoły aby dostosować je do przestrzeni namiotu, stopień przejrzystości membrany polietylenu, ich połączenia, ich szwy, jej geometrię i jej długość?

To wszystko było tam obecne, bez hierarchii, aby ta zagadka form, raz zaistniała w czasie, wywoływała w uczestnikach tamtego świętowania najczystszy ruch niepowtarzalnego czasu. (Lang, 2013, 114-115, podkr. MB)

Przy schematach namiotu-auli, konstrukcjach stołów, szkicach naczyń dopisano w jednej kolumnie „*piscosour*, piwa, wina, digestivy, czekolady”, w drugiej zaś: „surowy łosoś z soją, pieczony-łosoś, jeżowce, mule „chorozapatos”, muszelki *almejas*, gigantyczne pąkle (*picorocos*), mule „choritos”, *ceviche* z morskazuka, serca palm, zielona fasolka, sosy” (tamże, 113). Tego rodzaju kłopotliwe, bo nietrwale materie stołu towarzyszą niemal wszystkim obiektom designu zaprojektowa-

nym i opisanym przez profesora z Escuela de Arquitectura y Diseño. Łączy się to z kolejnym aspektem materialności Miasta Otwartego.

3. PIASEK, OCEAN, NIEBO, HORYZONT, WIATR... HAŁAS

Kluczowym budulcem architektury, którego materialność jest dla niektórych badaczy wątpliwa (nie są wytworzone ani przekształcone przez człowieka) jest piasek wydm, ocean, linia horyzontu, niebo z konstelacjami swoistymi dla południowej półkuli ziemi, powietrze, zjawiska atmosferyczne³. Do takiego szerokiego pojęcia świata materialnego zachęca Ingold przywołując koncepcję zamieszkałego środowiska Jamesa Gibsona, składającego się z *medium, substancji i powierzchni* (Ingold, 2018, 11). Jej pewną wadą są zbyt silne związki z opozycją „umysł — materia” przejawiające się założeniem, że to, co mentalne poprzedza to, co materialne (artefakty powstają w głowach twórców, są ucieleśnieniem myśli). Nie powinniśmy rozdzielać powierzchni (sfery spotkania z materialem) i samego materiału gdyż „istoty ludzkie nie istnieją ‘po drugiej stronie’ materialności, ale pływają w oceanie materiałów” (tamże, 17). Wyprowadzając ze skorygowanej przez Ingolda koncepcji Gibsona konkretne wnioski, powiemy, że nawet powietrze w Mieście Otwartym jest materialem.

Można też bardziej bezpośrednio, empirycznie, ująć problem materialności wskazanych fenomenów przyglądając się wybranemu obiektowi. Materialnym wyznacznikiem linii horyzontu jest wysokość ceglanoego muru w Palacio del Alba y el Ocaso (Pałac Świtu i Zmierzchu), który powstawał do momentu aż stał się przestrzennym, architektonicznym, odniesieniem do wschodu i zachodu słońca. Spodziewano się, że będzie wyższy ale gdy osiągnął 7 i pół stopy, w miejscu budowy pojawił się Iommi i powiedział, że pałac jest skończony. Fizyczny obiekt zawiera w sobie pamięć o geście zaprzestania budowy, jest obiektem o „dachu z nieba” (Pendleton-Jullian, 2000, 278), który uwidocznia czas, jego cykliczność, oddzielenie dnia od nocy.

Czy tworzywem miasta nie jest też dźwięk, który nie jest wytwarzany w mieście a jedynie w nim słyszany? Żeby wjechać do Miasta Otwartego trzeba przekroczyć bramę, to „naoczny fenomen przejścia” (Panas, 2017, 13), który pozwala znaleźć się w innym świecie. Z jednej strony granice Miasta Otwartego wyznacza i chroni „obiektywna” przyroda: ocean, gęste zarośla zakrywające przestrzeń przed wzrokiem obcych. Z drugiej zaś strony znajdując się w ulokowanym blisko wjazdu do miasta *el Confín* albo *Cubícula del Poeta* słyszy się hałas zakorkowanej popołudniami ulicy, która prowadzi do miasteczka Concón. Mieszkańcy Miasta wspominają, że planuje się bu-

³ Gdy przebywałam w Mieście Otwartym w marcu 2019 roku Manuel Sanfuentes przywitał mnie pewnego poranka mówiąc: „Biały dzień”. Było to dla niego znaczące określenie krajobrazowe i rzeczywiście odmieniało ono zasadniczo wygląd miejsca.

dowę autostrady, co oznaczałoby zniszczenie fragmentów miasta, także tych najstarszych jak *el Confín*, w którym mieści się cenna biblioteka prowadzona przez Manuela Sanfuentesa. Hałas samochodowy w idyllicznym nad oceanicznym pejzażu przypomina, że autonomia Miasta jest tak krucha jak krucha bywa niezależność uniwersytetu jako instytucji powołanej do bezinteresownego poszukiwania prawdy i swobodnych badań naukowych.

4. „OTWARTA” ONTOLOGIA MIASTA

Alternatywny charakter Miasta Otwartego prowokuje do pytań czy jest ono w ogóle miastem, a jeśli tak to w jakich praktykach jest wytwarzane. Badacze są zasadniczo zgodni, że ma ono cechy utopijne dlatego, że powstaje w działaniach poetyckich a kulturowa, społeczna, polityczna, ekonomiczna aktywność mieszkańców jest tylko kontekstem tej aktywności. Amerykańska architektka, Ann M. Pendleton-Jullian, która była związana z Miastem przez siedem lat, twierdzi, że do jego powstania nie były potrzebne lata budowy, przekształcania obiektów, tak by dobrze wyrażały idee Szkoły. Było ono miastem od samego „otwarcia” przestrzeni przez poezję (tj. od aktu fundacyjnego z 1970 roku), przez samą precyzyjną intencję jego utworzenia (nie oznacza to jednak, że wyraża ono „perspektywę budowania”).

Istotą hiszpańskich fundacji miast w Ameryce była ważność aktu założycielskiego. W związku z tym wyraźnie widoczny był rozdział między nicością a powstałym miastem, którego symbolicznymi manifestacjami był centralny plac, miejsca instytucji władzy oraz dokument podporządkowujący miasto Imperium. Analogicznie do kolonialnych lokacji miast Pendleton-Jullian podkreśla, że Miasto Otwarte zaistniało w momencie aktu fundacyjnego i napisania jego statutu, którym jest poemat *Amereida* (1967), gdyż to w nim została określona jego istota. Choć wydaje się jakoby tego rodzaju miasto istniało tylko na poziomie filozoficznym, poza rzeczywistym światem, to jest jednak inaczej. Iommi i Cruz zamiast powoływać się na ideę utopii jako „nie-miejsca” (*no-lugar*), nostalgicznego pragnienia stworzenia doskonałego, szczęśliwego miejsca, których nie ma w pospolitym świecie, proponowali kategorię „bez-miejsca” (*sin-lugar*). Miasto Otwarte nie jest miastem utopijnym bo nie jest ahistorycznym, akulturalnym, niezmiennym, uniwersalnym, idealnym tworem. Nie jest też nostalgiczne bo dekonstruuje nostalgię, która stała za powstaniem europejskich utopii i w rezultacie doprowadziła do podboju i zagłady rdzennej ludności kontynentu. Miasto Otwarte istnieje w rzeczywistym świecie ale różni się od niego swoimi jakościami, nie ma ono jego „gęstości”, jest go jakby „mniej”, przypomina swym statusem miraż. Jak pisze Pendleton-Jullian: „Miraż nie ma gęstości. Nie jest niczym więcej niż czystym wyglądem albo zjawą. Jest realną obecnością w wymiarze mniej-niż-realnego, jak miraż na pustyni, który czyni oazę widzialną. Oaza istnieje gdzieś na pustyni. Nie jest wymysłem. Miraż wskazuje to inne miejsce w przestrzeni.

A zatem Miasto Otwarte jest próbą budowy mirażu, nie jest Utopią, ale miastem w czystej formie” (tamże, 286). Miasto jest mirażem bo właśnie w sferze zjawiania się dokonuje się wskazanie przeznaczenia (*destino*) danej przestrzeni jako miasta.

5. SUBWERSYWNÓŚĆ MATERIALNOŚCI

Miasto Otwarte daje mniej niż oczekujemy od fizycznej rzeczywistości miejskiego świataa co związane jest z istnieniem ulic, fabryk, szkół, kościołów, sklepów (na jego terenie istnieje jedynie cmentarz dla członków grupy). Czy da się wykorzystać jako narzędzie krytyki kulturowej fakt jego utopijnego odcięcia od kapitału i władzy? Zdaniem Pendleton-Jullian utopijność nie oznacza, że Miasto jest modelem reformy społecznej albo nawet architektonicznej, bo jego funkcjonowanie pociąga za sobą więcej problemów niż rozwiązań. Jej zdaniem jest ono laboratorium ale nie wytwarza się w nim aplikowalnej wiedzy. Proces odkrywania nie jest tu związany z logiką błędów i dowodów, gdyż w sferze sztuki nie ma ona sensu. Chodzi tu o osiągnięcie innego poziomu rozumienia, „utopijny kurs Otwartego Miasta jest bliższy ‘eupsychii’ stworzonej przez Rousseau — optymalnego stanu świadomości w społeczeństwie, którego materialne struktury schodzą na dalszy plan” (tamże, 284, podkr. MB). Miasto Otwarte zadaje nam pytania o to, co konstytuuje miasto, o urbanizm, czym jest architektura⁴. Wydaje się, że także w wizji Amerykanki jest miejsce na kontrkulturowy, krytyczny, wymiar funkcjonowania Miasta Otwartego. Znamienne, że wskazuje ona na wywrotowość materiału: „W piasku, w miejscu pierwotnie przeznaczonym na przybrzeżny park pojawia się coś co nie ma charakteru rekreacyjnego, ale dotyczy pracy obywatelskiej” (tamże, 280).

Są też inne sposoby powiązania sfery materialnej i oporu. Budowanie obiektów w Mieście trwa długo. Wprawdzie przy tworzeniu pewnych form używa się wypalanych na zamówienie cegieł, ale np. drewno na futurystyczną *La Alcoba* poddawane było formowaniu przez jej przyszłych użytkowników, drewniane kajaki budowane są w pojedynczych egzemplarzach przy użyciu pro-

⁴ Istnieją koncepcje dzielące społeczeństwa na te, które żyją w środowisku przekształconym architektonicznie i te, które budują nietrwale obiekty — gdzie w tej opozycji mieściłoby się Miasto Otwarte? Trwałość odcisniętego śladu związana jest hölderlinowskim rozumieniem poezji a nie ze zmianami fizycznymi. Kolejnym ciekawym problemem jest odniesienie do zauważanego przez Ingolda faktu, że wzory zachowań zwierząt ludzkich i nieludzkich nie są zaprogramowane genetycznie lecz rozwijają się w środowisku, „podczas dorastania forma zamieszkiwania dosłownie wpisuje się w ich ciało” (Ingold, 2018, 66). Ingold nie czyni tu różnicy między bobrami i dziećmi (to dla niego „zwierzęta-w-środowisku”), podobnie jak osłabia opozycję między biologią a kulturą, ewolucją i historią. Jakie znaczenie ma dla podtrzymania materialnych form zamieszkiwania, które wyłoniły się w Mieście Otwartym fakt mieszkania przez całe życie w tym środowisku? To m.in. przypadek Ivana Ivelicia, obecnego dyrektora Escuela, który nigdy nie mieszkał w „normalnym” mieście.

stych narzędzi, podobnie jest z unikatowymi meblami domowymi. Miasto jest oparte na pracy ludzkich rąk, nóg (ścieżki), nie zaś maszyn. Pendleton-Jullian zauważa, że sposób budowania przypomina wernakularne techniki typowe dla chilijskiej wsi. To bardzo precyzyjny sposób budowania *ad hoc* (tamże, 267). Oczywiście rezultaty są zupełnie inne, bliższe europejskiemu modernizmowi. Socjolog Marek Krajewski twierdzi, że to, co zajmuje czas i wymaga współpracy z niewielką wspólnotą znającą się na określonych technikach sprawia, że stajemy się niezrozumiali dla innych, wyłączeni z życia społecznego. O tym wywrotowym procesie zachodzącym w kulturze dzięki naszemu stosunkowi do sfery materialnej pisze na przykładzie prostej decyzji o pieczeniu chleba: „opór w przyjmowanym tu rozumieniu wymaga trudu, czasu i wyrzeczeń, a więc jest kontestacyjny również dlatego, że nie sposób wpisać go w kulturę natychmiastowości, której podporządkowane są dziś preferencje konsumentów” (Krajewski, 2010, 45). Godzi też — pisze poznański socjolog — w przekonanie o nieograniczoności wyboru i postrzeganiu tego, co nieznanne jako lepsze. „Oporni” twórcy Miasta Otwartego transformując budynki i rzeczy, pokazując wyjątkowość i nieużywalność materii, podważają charakterystyczną dla kapitalizmu relację między człowiekiem a rzeczą. „Ich [rzeczy — MB] unikalność jest skutkiem splecenia ich z niepowtarzalnymi sposobami działania jednostki (tamże, 48).

W przydatnej do moich celów socjologicznej wizji „opornych” rzeczy punktem sporu musi być traktowanie ich przez Krajewskiego jako czysto instrumentalnych, technicznych, pozbawionych semiotycznych właściwości. Socjologa interesują „niewidzialne” akty niezgody na reguły rządzące rzeczywistością. W związku z tym opór architektów z Valparaíso uznawalby Krajewski za nazbyt romantyczny, „ostentacyjny nonkonformizm, heroiczną walkę ze znieprawionym przeciwnikiem” (tamże, 49). Co jednak sprawia, że życie z rzeczami w Mieście Otwartym bliskie jest fenomenom interesującym Krajewskiego? „[O]pór w proponowanym tu rozumieniu, oznacza zrutyinizowaną i unawykowioną niezgodę na rzeczywistość, która staje się sposobem życia, trybem w jaki jednostka zakorzenia się w świecie” (tamże, 49; podkr. MB). W Mieście nie mieszkają ani nie studiują „hipsterzy”, pomimo awangardowych budowli jest tam swojsko, bezpiecznie, zwyczajnie. Wydaje się, że wpływ na to ma w dużej mierze wytworzony od dekad rytm środowych przyjazdów studentów, którzy słuchają na wydmach wykładów o filozofii poetyckiego zamieszkiwania (Taller de Amereida) ubrani w wygodne dresy a potem schodzą z nich na łąkę (La Vega) i odbywają wybrane przez siebie zajęcia z „Kultury ciała”: grają w piłkę nożną, pływają kajakami, wymyślają gry. To, co nie jest zestetyzowane nie daje się utowarować. Działania w Mieście trudno zawłaszczyć, bo są „dyskretne” tj. niepubliczne, oddalone od miasta, zasłonięte przed wzrokiem, nie mogą zostać wchłonięte przez rynek.

Ciekawym przykładem materializacji krytyki zachodniego, powiązanego z kapitalizmem okulocestryzmu może być Sala de Música. Wyobraźmy sobie, że jesteśmy nad oceanem a jednak nie widzimy go, gdyż w budynku nie ma okien. Przez sześcienny „światlik” na środku konstrukcji przedostaje się za to światło i dźwięk. Odslonięte „wydrążenie” w terenie zostało wybrane na miejsce Sali ponieważ stworzyło przestrzeń poniżej linii wydm, w której ocean jest obecny tylko przez dźwięk i światło. Owo zanegowanie widoku sugeruje, że powinniśmy mieć bardziej fundamentalną relację z oceanem niż utowarowiony *ocean view*. Brak okien z widokiem na ocean jest charakterystyczny dla obiektów Miasta Otwartego gdyż „zanegowanie widoku pozwala im zastąpić rzeczywisty obraz oceanu wspomnieniem oceanu, dźwiękami i światłem morza, narracjami, opowieściami o wypłynięciu w morze. Chodzi o ocean jako gawędziarza, rozjemcę, wroga, blyskotkę, ocean jako początek i koniec” (Pendleton-Jullian, 2000, 255)

Ponieważ opór Amereidy wobec kolonialnego statusu Ameryki nie przesunął jej na pozycje zewnętrzne wobec tejże tradycji (do nowych „języków”, „obrazów”, „materiałów”, „opowieści”) powiedzieć można, że trafniejszym terminem niż „opór” jest subwersja. Subwersja jest w istocie kulturową formą oporu (zob. Skórzyńska, 2010). Twórcy Amereidy używali tradycji kolonialnej, nie negowali jej ważności (dobitnym dowodem jest powstały ze złączenia słów „Ameryka” i „Eneida” neologizm), dzięki czemu nie wzmagali alienacji wspólnoty względem jej historii⁵. Co istotne, subwersja jest grą, w której używa się środków materialnych potrzebnych do działania artystycznego:

[subwersja] zawiera w sobie bardzo „techniczny” wymiar, konotujący wręcz „fizyczne” [...] operacje „wyrócenia”, „transformacji” a nawet destrukcji jakiegoś gotowego materiału zawłaszczonego w obszar działań subwersyjnych. Subwersja w tym znaczeniu może być rozumiana jako pewna metodologia czy też strategia konstrukcji dzieła (Ronduda, 2006, 9, cyt. za: Skórzyńska, 2010, 53)

Subwersja zmienia to, co zewnętrzne wobec podmiotu (kulturę, porządek społeczny, przestrzenny etc.) a poprzez zmianę tychże warunków umożliwia inne ukonstytuowanie się tożsamości kulturowej jednostki. Zgodnie z poststrukturalistycznymi koncepcjami podmiotu dzieje się to dzięki językowym aktom autodeskrypcji (np. aktywności poetyckiej), ale gdy uwzględnimy wiedzę o modusach sprawczości, jakie przyniósł zwrot performatywny, do języka dolożyć trzeba też sferę materialną, wizualną i ciało. Wagę materialnego aspektu tworzenia nowej tożsamości kulturowej widać w definicji subwersji Agaty Skórzyńskiej: „subwersja jest nienormalnym użyciem: języka, przedmiotów fizycznych i narzędzi technicznych, ciała, przestrzeni, kodów wizualnych

⁵ Powstały po wyprawie (*travesía*) 1965 roku poemat *Amereida* to przepisane „zamkniętej” historii odkrycia Ameryki w historię „otwartą” przez poezję.

znanych ze sztuki czy kultury popularnej, które wywołuje zmianę, przesunięcie” (Skórzyńska, 2010, 58).

Powyższym uwagom o kluczowym znaczeniu materialności powinny towarzyszyć słowa charakteryzujące modernistyczną (francuską) kotwicę rozumienia poezji i sztuki w omawianym ruchu: „Założyciele Amereidy wierzyli, że sztuka transcenduje swoją materialność. Prawdziwa architektura, prawdziwa rzeźba, prawdziwa poezja wywodzi swój sens ze swojej zdolności do ujawnienia swojej niewidzialności — wewnętrznej prawdy a nie fizycznej rzeczywistości” (Pendleton-Jullian, 2000, 268). Bez względu na to czy będziemy skłonni przyznawać sztuce tak silną autonomię czy też nie, w mocy pozostaje stwierdzenie o nie-ludzkim charakterze ontologii Miasta Otwartego.

Literatura:

- Heidegger, Martin; 1974, Budować, mieszkać, myśleć, przeł. K. Michalski; w: Teksty, nr 6 (18), 137-152
- Ingold, Tim; 2018, Splatać otwarty świat, przeł. D. Wąsik, E. Klekot, Kraków, Instytut Architektury
- Krajewski, Marek; 2010, Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna; w: Kultura Współczesna, nr 2 (64), 35-50
- Lang V., Ricardo; 2013, Diseño, Acto y Celebración. La Diversión del Hábito, Valparaíso, Ediciones e[ad] Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV
- Nowak, Andrzej, W.; 2015, Ontologia a aksjologia —co możemy zyskać, a co stracić, używając teorii aktora-sieci? Diagnoza wstępna; w: Prace Kulturoznawcze, nr XVIII, 65-79
- Pendleton-Jullian, Ann; 2000, Autopoetic architecture: the Open City, Ritoque, Chile; w: Alan Read (red.), Architecturally Speaking. Practices of Art, Architecture and the Everyday, London and New York, Routledge, 253-286
- Panas, Władysław; 2017, Brama; w: Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, nr 3
- Pomian, Krzysztof; 2013, O wyjątkowości człowieka, Warszawa, Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi
- Ríos, Óscar C.; 2013, Prólogo; w: Diseño, Acto y Celebración. La Diversión del Hábito, Valparaíso, Ediciones e[ad] Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV
- Skórzyńska, Agata; 2010, Subwersje miejskie. Niewyraźne kultury oporu; w: Kultura Współczesna, nr 2 (64), 51-65