PL 2.014

PL 2.014

Tribute to:
Kazimierz Malewicz & Stanisław Ignacy Witkiewicz

Autor:
Andrzej Wielgosz
Wydział Architektury i Wzornictwa,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Projekt PL 2.014 został wykonany w celu zgłoszenia go do udziału w konkursie na projekt kuratorski polskiej prezentacji w Pawilonie Polonia w ramach XIV Biennale Architektury w Wenecji w 2014 roku. Organizatorem konkursu, ogłoszonego w 2013 roku, było Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowa Galeria Sztuki Zachęta w Warszawie.

Generalnym kuratorem i autorem tematu międzynarodowego XIV Biennale Architektury w Wenecji w 20 14 jest wybitny holenderski architekt Rem Koolhas. Temat XIV Biennale to: „Fundamentals: Absorbing Modernity 1914-2014". Wyniki konkursu i informacje o zwycięskim (innym niż publikowany) projekcie znajdują się pod adresem: http://architektura2014.weebly.com/index.html

Dokumentacja techniczna – rzuty/ przekroje Pawilonu Polonia w Wenecji zostały udostępnione przez organizatora konkursu. Projekt PL 2.014, w zgłoszonej do konkursu wersji, nosił nazwę „Poland". Projekt ten może być adaptowany do różnych przestrzeni i kontekstów środowiskowych.

Projekt PL 2.014 jest integralnym elementem prac badawczych podejmowanych w Pracowni Interpretacji Przestrzeni, w Katedrze Bioniki UAP. Projekt PL 2.014 został opublikowany przy udziale środków na działalność statutową Wydziału Architektury i Wzornictwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Project PL 2.014 has been executed for the purpose of taking part on curatorial project competition for polish presentation at Polonia Pavilion in a frame of XIV Architecture Biennale in Venice 2014. Competition has been announce at 2013 by The Ministry of Culture and National Heritage and National Gallery of Art Zachęta in Warsaw.

General Curator of XIV Biennale of Architecture in Venice 2014 is Rem Koolhas – distinguish, Dutch architect.
XIV Biennale subject matter is: „Fundamentals: Absorbing Modernity 1914-2014".Competition' s results and info on winners (other them published) are on: http://architektura2014.weebly.com/index.html

Technical documentation – pavilion sides plan/ sections has been given by competition organizer. Project PL 2.014 participated at curator's competition has been titled „Poland". Project might be adapted on various space and context environments.

PL 2.014 project is a part of research subject matters realized at Space Interpretation Design Studio, Bionic Dept. Architecture and Design Faculty, University of Art Poznan.

to propozycja prezentacji Polski na **XIV Biennale Architektury – Wenecja 2014**. Głównym hasłem XIV Biennale jest:

„FUNDAMENTALS: ABSORBING MODERNITY 1914-2014”.

Autorem tematu jest wybitny architekt holenderski **Rem Koolhas**.

to **narracja wizualna** realizowana za pomocą fundamentalnych form projektowania i architektury.

to część **niekończącej się historii poszukiwań i dyskursów formalnych** realizowanych przy pomocy form, w języku projektu.

to paradygmat projektowy, eksperyment realizowany w czasie i przestrzeni przy pomocy skrajnie ascetycznych – **fundamentalnych form** odnajdywanych w spectrum fundamentalnych kategorii – między bielą a czernią.

stanowi integralną część projektu „**Słownik Znaków Rysunkowych**”.
(info na końcu niniejszej publikacji, a także: http://uap.edu.pl/uczelnia/wykladowcy/wielgosz-andrzej/ oraz www.wielgosz.poznan.pl)

jest metaforą projektową – „Fundamentals: Absorbing Modernity 1914-2014”.
Poszczególne narracje: pliki, obrazy, formy są metaforami pór roku w czasie 1914-2014, ale nie są ich ilustracją.

jest inspirowany twórczością Kazimierza Malewicza i koncepcją „czasoprzestrzeni” / „chronotopu” Mikhaila Bakhtina
(Holoquist Michael, „Dialogism: Bakhtim and His World” by Michael Holquist „Taylor&Francis”, 2002).

SENS projektu spełnia się w czasie narracji wizualnych w przestrzeni Pawilonu Polonia, a co za tym idzie, w formie dyskursu czytających projekt osób. Dyskurs formalny jest **„doświadczeniem projektowym”** i może być powodem refleksji filozoficznej, której przedmiotem jest PL 2.014 – „Fundamentals: Absorbing Modernity 1914-2014”.

to intermedialny dyskurs realizowany w określonym czasie, w określonej przestrzeni, przy pomocy form projektu – w języku projektu.

to rodzaj Homage dla **Kazimierza Malewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza.**

is a proposal how to represent Poland at **14th Architecture Biennale – Venice 2014**

“FUNDAMENTALS: ABSORBING MODERNITY 1914-2014”.

Author of this idea is a distinguished Dutch architect **Rem Koolhaas**.

is a **visual narrative** executed with a use of fundamental for design and architecture forms.

is a **unending story of research and formal discourses** on forms executed with a use of it’s forms, in the same language.

is design paradigm, experiment executed at time and on space with a use of extremely ascetic – **fundamental forms** re-founded on spectrum, in between white and black value.

is an integral part of **“The Dictionary of Drawing Signs”** project.
(info included at the end of that publication and on web http://uap.edu.pl/uczelnia/wykladowcy/wielgosz-andrzej/, www.wielgosz.poznan.pl)

is a design metaphor “Fundamentals:Absorbing Modernity 1914-2014”. Particular narratives: files, images, forms are metaphors related to season of the years – at the time of 1914 /2014 however they are not their illustration.

is insparing bythe creativity of Kasimir Malevich and the idea of “time and space”/ “chronotope”model invented by Mikhail Bakhtine (Holoquist Michael, „Dialogism: Bakhtim and His World” by Michael Holquist „Taylor&Francis”, 2002).

SENSE of this project constitute on time of visual narratives perception in a Polonia Pavilion space and what is coming out of it – in a form of discourse of this project in the same language. Formal discourse is an **„design experience”** executed – going on at particular time on particular space, it is a reason for philosophical reflection for which subject matters is PL 2.014 – “Fundamentals:Absorbing modernity 1914-2014”.

is intermedial discourse executed with a use of forms of project – in the project’s language.

is a kind of homage to **Kasimir Malevich** and **Stanslav Ignacy Witkiewicz.**

PL 2.014

Na projekt PL 2.014 składają się:
jedna **(1)** klasyczna projekcja cyfrowa prezentowana niemal równolegle na czterech **(4)** identycznych, wyznaczonych bezpośrednio na jednej **(1)** ścianie (naprzeciwko głównego wejścia) ekranach w Pawilonie Polonia w Wenecji.

CZTERY (4) PROJECJE SĄ NIEZNACZNIE PRZESUNIĘTE WZGLĘDEM SIEBIE W CZASIE.

„Absorbing modernity: 1914-2014" to dzieje form i absorbowania ich w architekturze w określonym kontekście kulturowym/ historycznym/ narodowym w okresie jednego wieku/ 100 lat. Każdy rok to 4 pory roku = 100 (lat) x 4 (pory roku) = 400 pór roku/ 400 obrazów – plików. Każdy z plików posiada swoją unikalną nazwę i odnosi się do określonego czasu – jednej (1) pory roku, ale nie jest jej ilustracją. Pliki zorganizowane są w porządku od: 1914-a,1914-b,1914-c,1914-d… 1945-a, 1945-b… 1981-a, 1981-b, 1981-c, 1981-d… 2014-c, aż do 2014-d (screen's shot).

W przestrzeni Pawilonu znajdują się cztery (4) ekrany. Wymiary każdego z ekranów – każdej projekcji to: wysokość: 400 cm x szerokość: 500 cm. Na wszystkich czterech ekranach prezentowana jest ta sama projekcja.

Na jedną (1) projekcję składa się 400 plików cyfrowych.
Na wszystkich czterech (4) ekranach prezentowana jest ta sama – jedna (1) projekcja.
Projekcje przesunięte są względem siebie w czasie o 2,5 sekundy.
Czas projekcji jednego (1) pliku = jednego (1) obrazu na jednym (1) ekranie to 10 sek.
Czas projekcji 400 plików na jednym ekranie to 400 x 10 sek. = 4000 sekund czyli ok. 66,666 min., czyli ok. 1 godz. 7 min 6 sekund plus czas przesunięć – 7,5 sekundy, zatem całkowity czas projekcji to 1 godz. 7 min i 13, 5 sekundy.

co 2,5 sekundy na wszystkich 4 ekranach pojawia się ten sam plik (obraz)
i odnosi się do czterech(4) pór jednego (1) roku i sam do siebie samych.

co 10 sekund na wszystkich czterech (4) ekranach pojawiają się cztery (4) takie same pliki (obrazy)
i odnoszą się do siebie samych.

Project PL 2.014 include:
one **(1)** classic, digital projection, presented nearly parallel on four **(4)** screens located directly on the Pavilion's one **(1)** longest wall.

FOUR (4) PROJECTIONS ARE SLIGHTLY CHANGE IN BETWEEN ITSELF IN TIME.

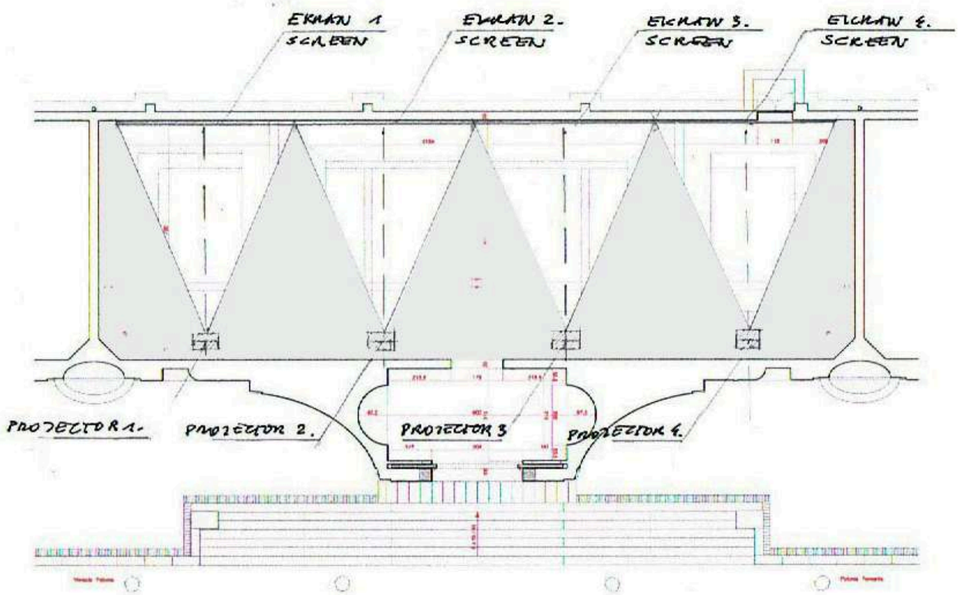
"Absorbing Modernity: 1914-2014" this is a story of forms and way of absorbing it on architecture during the time of determine cultural context for one century /100 years. Each year include four (4) seasons = 100 (years) x 4 (seasons) = 400 seasons/ 400 files – images. Each files is having it's unique name and is related to particular period of time however it is not illustration of this period. Files are organized in order since: 1914-a, 1914-b,1914-c, 1914-d…1945-a, 1945-b… 1981-a,1981-b, 1981-c,1981-d … until 2014-c,2014-d (screen's shot).

In a Pavilion space are 4 screens. Size of each screen – each projection - are; height 400 cm x waste 500 cm.
On all 4 screens is presented the same – only one (1) digital image projection.

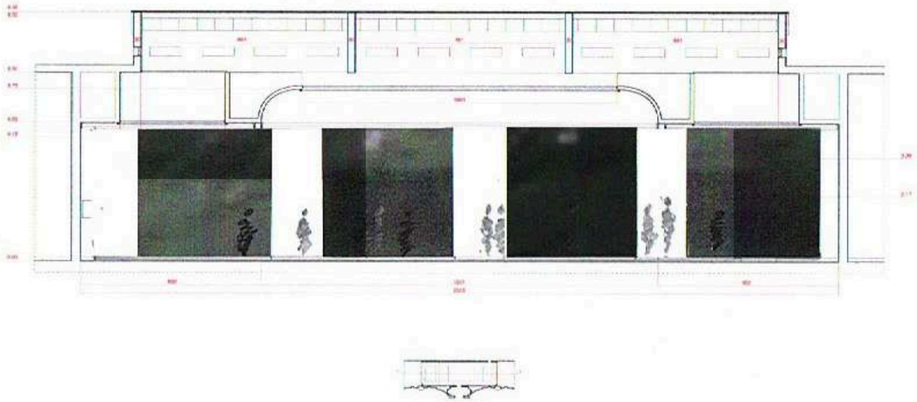
The only one (1) digital projection include 400 digital files. On all 4 screens are expose four (4) the same projection.
Projections are changed in time in between each screen by 2,5 second.
One (1) file = one (1) digital image is expose on one (1) screen for 10 sec.
Total projection time of 400 files is 400 x 10sek. = 4000 sec means 66,666 min. means 1 hour 6 min and 6 sec. plus interprojection time 7,5 sec; means total time of whole 4 projection is: 1 hour 7 min 13,5 sec. approximately.

every 2,5 sec. on all four (4) screens appear four (4) different files (images)
and all of them are related to four (4) seasons of the one year and related to itself.

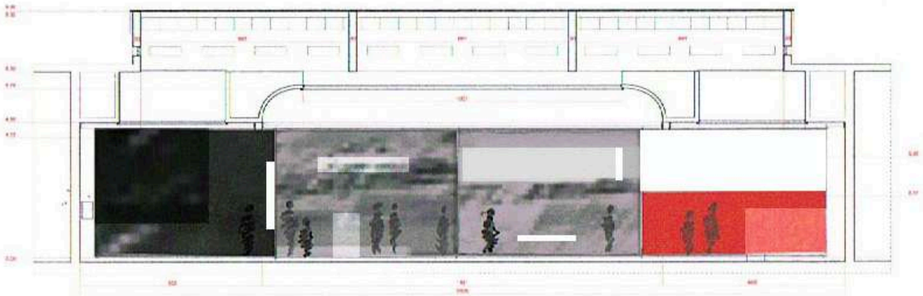
every 10 sec. on all four (4) screens appear four (4) the same one image and they are related to itself.



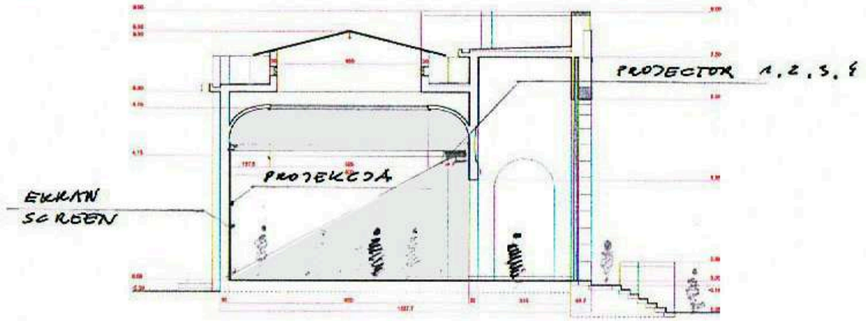
nr	temat	rodzaj rysunku	inwestor	projektant	uwagi
3	Pawilon POLONIA Wenecja [illegible]	plan posadzka	Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Plac Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa t. +48 (22) 826 50 54 f. +48 (22) 827 78 66 office@zachęta.art.pl www.zachęta.art.pl	Marcin Kwiatkowski Czerniaków 1/16, 00-132 Warszawa t. +48 22 847 38 09 m. +48 501 294 631 marcin@kwiatkowski.pl współpr. [illegible]	Zamieszczone w niniejszym dokumencie rysunki są własnością autorską i podlegają ochronie prawnej na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Nie należy odtwarzać wymiarów z rysunków i zwracać go jako dokumentu. Przed przystąpieniem do prac budowlanych należy sprawdzić wymiary na rysunku z naturą. W przypadku stwierdzenia niezgodności należy zwrócić się do projektanta. W przypadku niedokładnego wymiarowania obowiązuje wymiarowanie z rysunków detali projektowanego elementu podlegają wymiarowaniu wyłącznie detale.
	date 05.2005	scale 1:100			

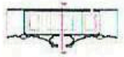


nr	temat	rodzaj rysunku	inwestor	projektant	uwagi
6	Pawilon POLONIA Wenecja [illegible]	przekrój podłużny 1-1	Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Plac Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa t. +48 (22) 826 50 54 f. +48 (22) 827 78 66 office@zachęta.art.pl www.zachęta.art.pl	Marcin Kwiatkowski Czerniaków 1/16, 00-132 Warszawa t. +48 22 847 38 09 m. +48 501 294 631 marcin@kwiatkowski.pl współpr. [illegible]	Zamieszczone w niniejszym dokumencie rysunki są własnością autorską i podlegają ochronie prawnej na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Nie należy odtwarzać wymiarów z rysunków i zwracać go jako dokumentu. Przed przystąpieniem do prac budowlanych należy sprawdzić wymiary na rysunku z naturą. W przypadku stwierdzenia niezgodności należy zwrócić się do projektanta. W przypadku niedokładnego wymiarowania obowiązuje wymiarowanie z rysunków detali projektowanego elementu podlegają wymiarowaniu wyłącznie detale.
	date 05.2005	scale 1:100			



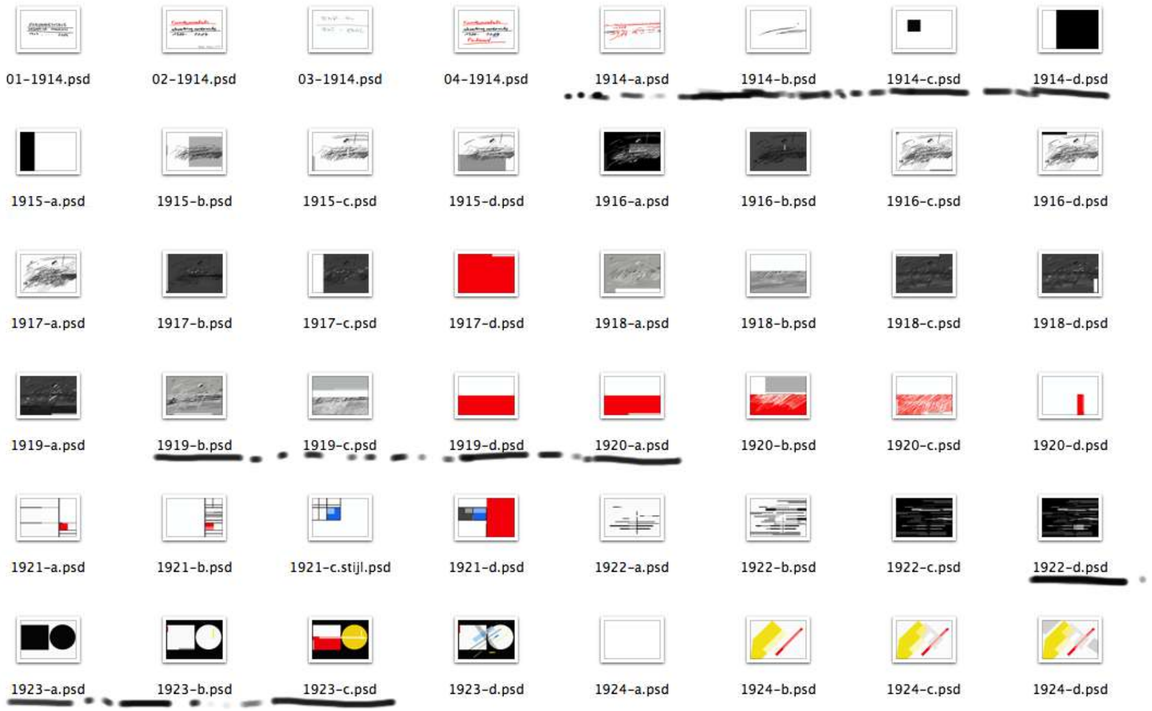
nr	temat	tytuł rysunku	inwestor	projektant	uwagi
6	Pawilon POLONIA Wenecja	przekrój podłużny 1-1	Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Plac Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa t. +48 (22) 827 08 64 f. +48 (22) 827 08 66 office@zachęta.art.pl www.zachęta.art.pl	Marcin Kwiatkowski Czerniaków 1-1/3, 00-733 Warszawa t. +48 (22) 840 28 88 (w. ...) +48 501 206 231 marcin@studiokwiat.pl współpr. Studio Kwiat	Zabrania się używania - wykorzystania niniejszego dokumentu w celach technicznych, wykonawczych, zlecenia, magazynowania oraz technologicznych bez zgody Biura Zachęta oraz jego publikowania, udostępniania bez upoważnienia bez uzgodnienia z Narodowa Galeria Sztuki Zachęta Na rzutach zaznaczono wymiarów z rysunku nie odjęto go jako szablonu. Rzuty przygotowanem do prac budowlanych wszelkie wymiary i rzędy wysokości w rzeczywistości, o mierzyć W przypadku stwierdzenia niezgodności należy zwrócić się do projektanta. W przypadku braku rzutów wymiarowych zamiast rysunkiem, należy kierować projektowanego wymiaru podawać wymiarowania się rysunki detali.
	05.2005	1:100			

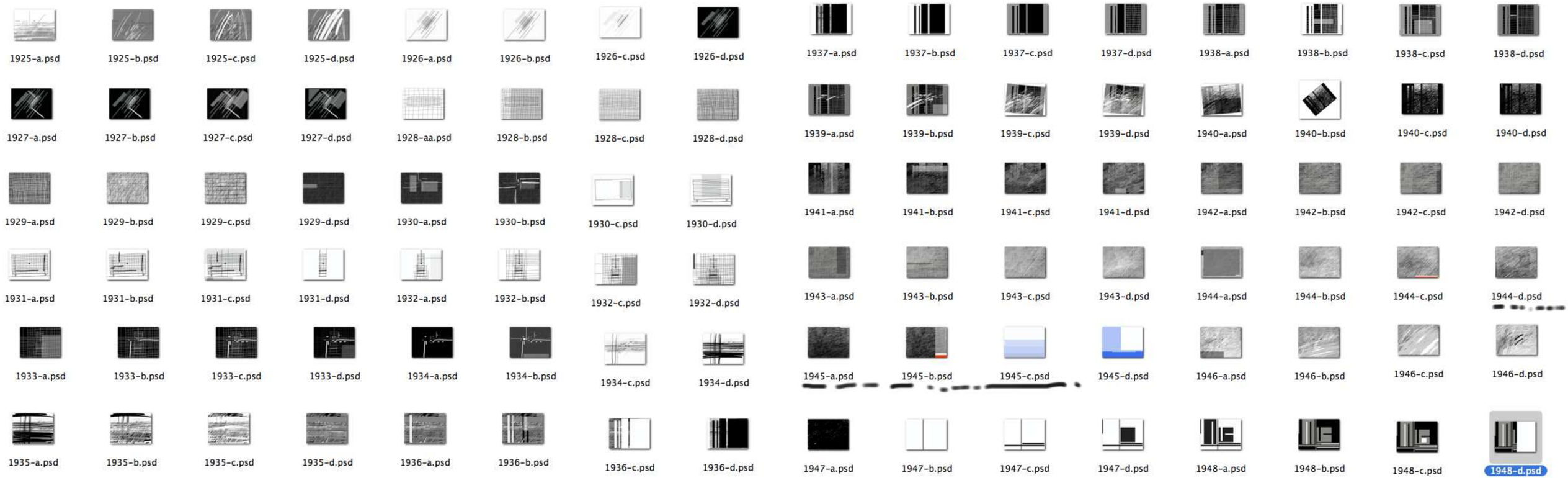


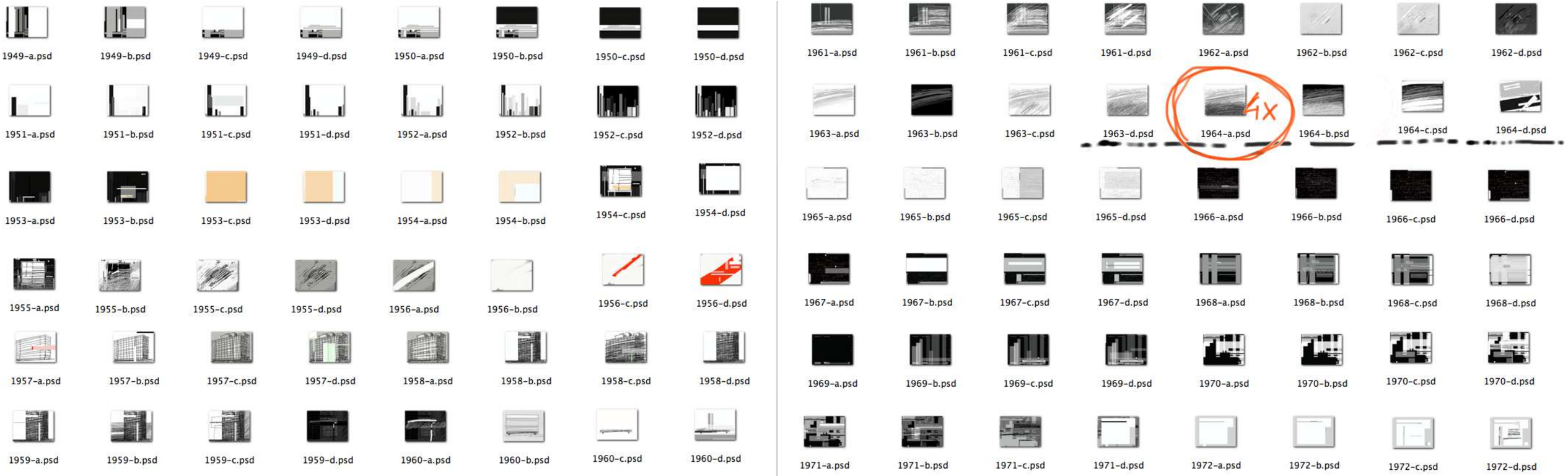


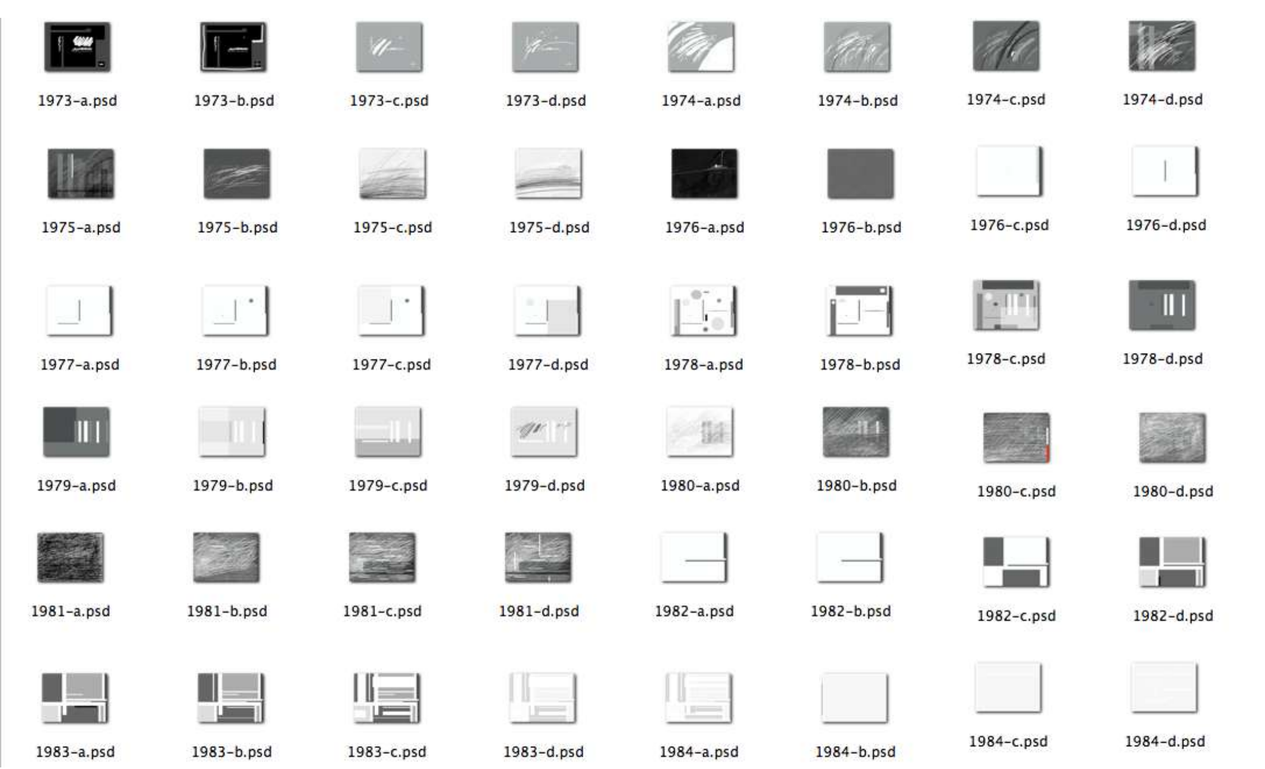
nr	temat	tytuł rysunku	inwestor	projektant	uwagi
7	Pawilon POLONIA Wenecja	przekrój poprzeczny 2-2	Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Plac Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa t. +48 (22) 827 08 64 f. +48 (22) 827 08 66 office@zachęta.art.pl www.zachęta.art.pl	Marcin Kwiatkowski Czerniaków 1-1/3, 00-733 Warszawa t. +48 (22) 840 28 88 (w. ...) +48 501 206 231 marcin@studiokwiat.pl współpr. Studio Kwiat	Zabrania się używania - wykorzystania niniejszego dokumentu w celach technicznych, wykonawczych, zlecenia, magazynowania oraz technologicznych bez zgody Biura Zachęta oraz jego publikowania, udostępniania bez upoważnienia bez uzgodnienia z Narodowa Galeria Sztuki Zachęta Na rzutach zaznaczono wymiarów z rysunku nie odjęto go jako szablonu. Rzuty przygotowanem do prac budowlanych wszelkie wymiary i rzędy wysokości w rzeczywistości, o mierzyć W przypadku stwierdzenia niezgodności należy zwrócić się do projektanta. W przypadku braku rzutów wymiarowych zamiast rysunkiem, należy kierować projektowanego wymiaru podawać wymiarowania się rysunki detali.
	05.2005	1:100			

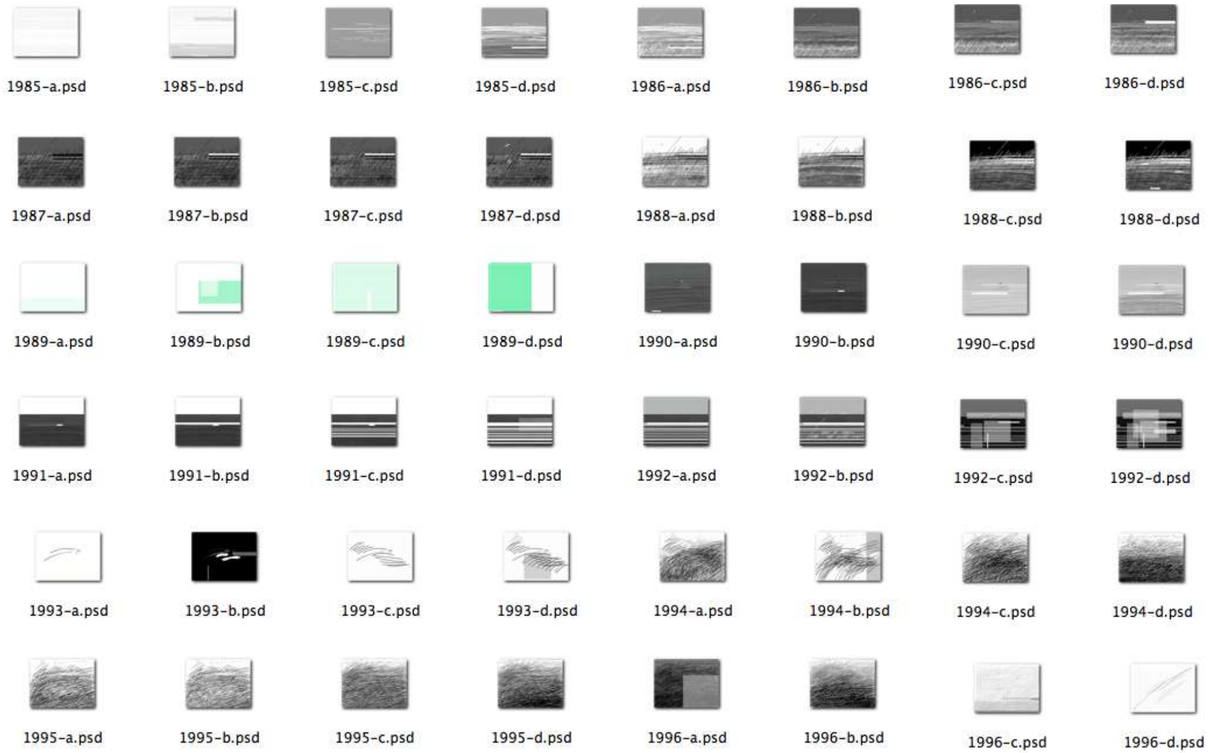
SCREEN SHOTS

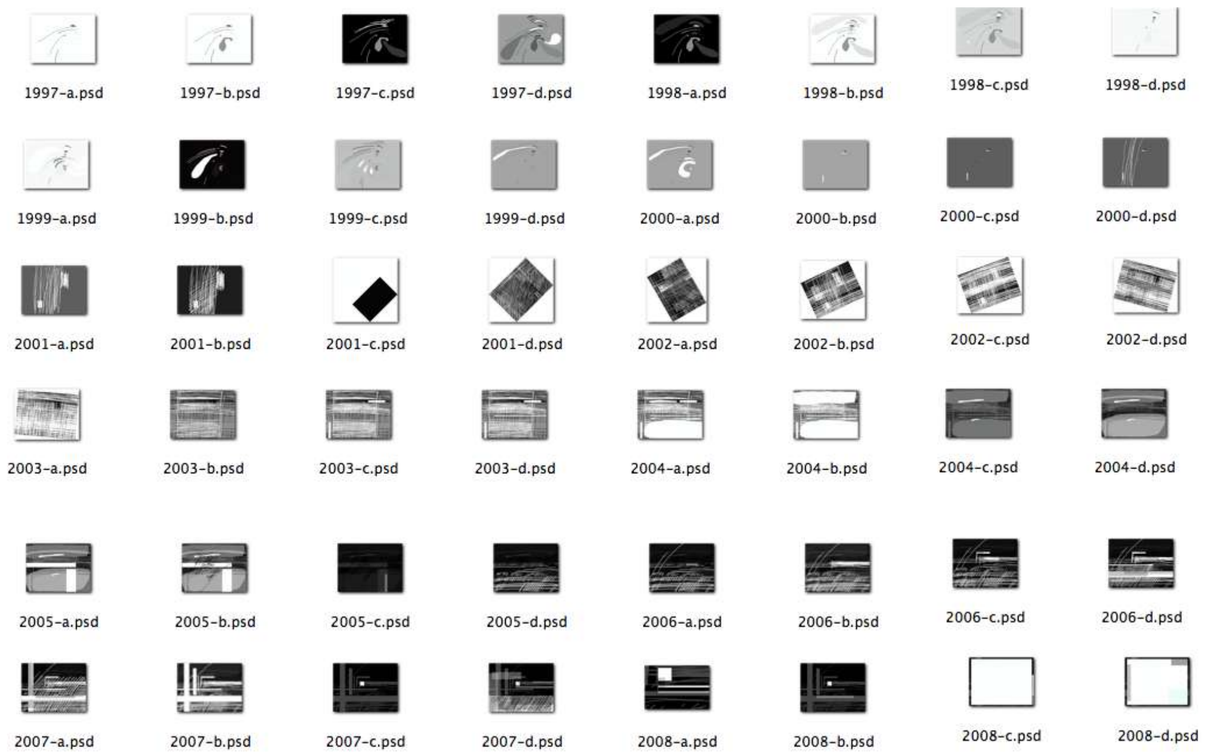


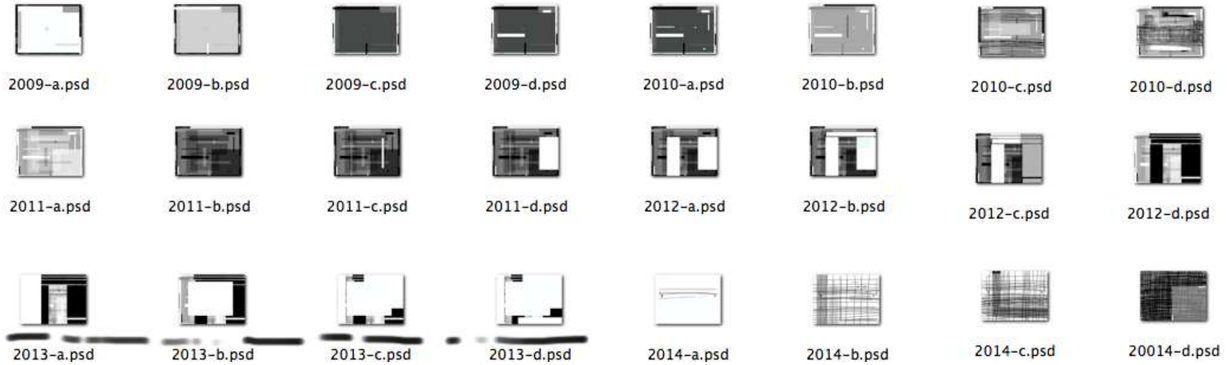

1925-a.psd
1925-b.psd
1925-c.psd
1925-d.psd
1926-a.psd
1926-b.psd
1926-c.psd
1926-d.psd
1927-a.psd
1927-b.psd
1927-c.psd
1927-d.psd
1928-aa.psd
1928-b.psd
1928-c.psd
1928-d.psd
1929-a.psd
1929-b.psd
1929-c.psd
1929-d.psd
1930-a.psd
1930-b.psd
1930-c.psd
1930-d.psd
1931-a.psd
1931-b.psd
1931-c.psd
1931-d.psd
1932-a.psd
1932-b.psd
1932-c.psd
1932-d.psd
1933-a.psd
1933-b.psd
1933-c.psd
1933-d.psd
1934-a.psd
1934-b.psd
1934-c.psd
1934-d.psd
1935-a.psd
1935-b.psd
1935-c.psd
1935-d.psd
1936-a.psd
1936-b.psd
1936-c.psd
1936-d.psd
1937-a.psd
1937-b.psd
1937-c.psd
1937-d.psd
1938-a.psd
1938-b.psd
1938-c.psd
1938-d.psd
1939-a.psd
1939-b.psd
1939-c.psd
1939-d.psd
1940-a.psd
1940-b.psd
1940-c.psd
1940-d.psd
1941-a.psd
1941-b.psd
1941-c.psd
1941-d.psd
1942-a.psd
1942-b.psd
1942-c.psd
1942-d.psd
1943-a.psd
1943-b.psd
1943-c.psd
1943-d.psd
1944-a.psd
1944-b.psd
1944-c.psd
1944-d.psd
1945-a.psd
1945-b.psd
1945-c.psd
1945-d.psd
1946-a.psd
1946-b.psd
1946-c.psd
1946-d.psd
1947-a.psd
1947-b.psd
1947-c.psd
1947-d.psd
1948-a.psd
1948-b.psd
1948-c.psd
1948-d.psd


1949-a.psd
1949-b.psd
1949-c.psd
1949-d.psd
1950-a.psd
1950-b.psd
1950-c.psd
1950-d.psd
1951-a.psd
1951-b.psd
1951-c.psd
1951-d.psd
1952-a.psd
1952-b.psd
1952-c.psd
1952-d.psd
1953-a.psd
1953-b.psd
1953-c.psd
1953-d.psd
1954-a.psd
1954-b.psd
1954-c.psd
1954-d.psd
1955-a.psd
1955-b.psd
1955-c.psd
1955-d.psd
1956-a.psd
1956-b.psd
1956-c.psd
1956-d.psd
1957-a.psd
1957-b.psd
1957-c.psd
1957-d.psd
1958-a.psd
1958-b.psd
1958-c.psd
1958-d.psd
1959-a.psd
1959-b.psd
1959-c.psd
1959-d.psd
1960-a.psd
1960-b.psd
1960-c.psd
1960-d.psd
1961-a.psd
1961-b.psd
1961-c.psd
1961-d.psd
1962-a.psd
1962-b.psd
1962-c.psd
1962-d.psd
1963-a.psd
1963-b.psd
1963-c.psd
1963-d.psd
1964-a.psd
4x
1964-b.psd
1964-c.psd
1964-d.psd
1965-a.psd
1965-b.psd
1965-c.psd
1965-d.psd
1966-a.psd
1966-b.psd
1966-c.psd
1966-d.psd
1967-a.psd
1967-b.psd
1967-c.psd
1967-d.psd
1968-a.psd
1968-b.psd
1968-c.psd
1968-d.psd
1969-a.psd
1969-b.psd
1969-c.psd
1969-d.psd
1970-a.psd
1970-b.psd
1970-c.psd
1970-d.psd
1971-a.psd
1971-b.psd
1971-c.psd
1971-d.psd
1972-a.psd
1972-b.psd
1972-c.psd
1972-d.psd

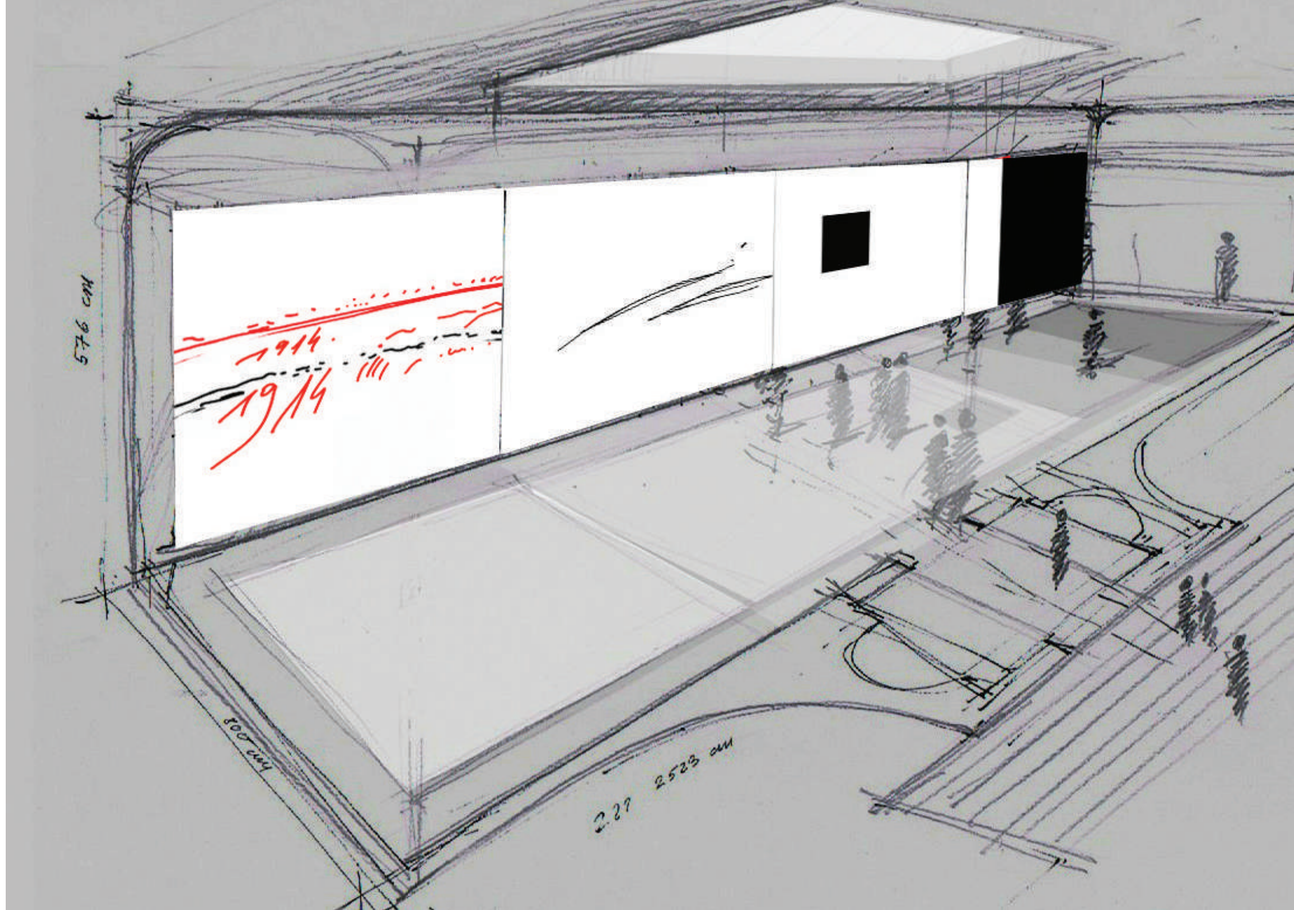

1973-a.psd
1973-b.psd
1973-c.psd
1973-d.psd
1974-a.psd
1974-b.psd
1974-c.psd
1974-d.psd
1975-a.psd
1975-b.psd
1975-c.psd
1975-d.psd
1976-a.psd
1976-b.psd
1976-c.psd
1976-d.psd
1977-a.psd
1977-b.psd
1977-c.psd
1977-d.psd
1978-a.psd
1978-b.psd
1978-c.psd
1978-d.psd
1979-a.psd
1979-b.psd
1979-c.psd
1979-d.psd
1980-a.psd
1980-b.psd
1980-c.psd
1980-d.psd
1981-a.psd
1981-b.psd
1981-c.psd
1981-d.psd
1982-a.psd
1982-b.psd
1982-c.psd
1982-d.psd
1983-a.psd
1983-b.psd
1983-c.psd
1983-d.psd
1984-a.psd
1984-b.psd
1984-c.psd
1984-d.psd


1985-a.psd
1985-b.psd
1985-c.psd
1985-d.psd
1986-a.psd
1986-b.psd
1986-c.psd
1986-d.psd
1987-a.psd
1987-b.psd
1987-c.psd
1987-d.psd
1988-a.psd
1988-b.psd
1988-c.psd
1988-d.psd
1989-a.psd
1989-b.psd
1989-c.psd
1989-d.psd
1990-a.psd
1990-b.psd
1990-c.psd
1990-d.psd
1991-a.psd
1991-b.psd
1991-c.psd
1991-d.psd
1992-a.psd
1992-b.psd
1992-c.psd
1992-d.psd
1993-a.psd
1993-b.psd
1993-c.psd
1993-d.psd
1994-a.psd
1994-b.psd
1994-c.psd
1994-d.psd
1995-a.psd
1995-b.psd
1995-c.psd
1995-d.psd
1996-a.psd
1996-b.psd
1996-c.psd
1996-d.psd


1997-a.psd
1997-b.psd
1997-c.psd
1997-d.psd
1998-a.psd
1998-b.psd
1998-c.psd
1998-d.psd
1999-a.psd
1999-b.psd
1999-c.psd
1999-d.psd
2000-a.psd
2000-b.psd
2000-c.psd
2000-d.psd
2001-a.psd
2001-b.psd
2001-c.psd
2001-d.psd
2002-a.psd
2002-b.psd
2002-c.psd
2002-d.psd
2003-a.psd
2003-b.psd
2003-c.psd
2003-d.psd
2004-a.psd
2004-b.psd
2004-c.psd
2004-d.psd
2005-a.psd
2005-b.psd
2005-c.psd
2005-d.psd
2006-a.psd
2006-b.psd
2006-c.psd
2006-d.psd
2007-a.psd
2007-b.psd
2007-c.psd
2007-d.psd
2008-a.psd
2008-b.psd
2008-c.psd
2008-d.psd


2009-a.psd
2009-b.psd
2009-c.psd
2009-d.psd
2010-a.psd
2010-b.psd
2010-c.psd
2010-d.psd
2011-a.psd
2011-b.psd
2011-c.psd
2011-d.psd
2012-a.psd
2012-b.psd
2012-c.psd
2012-d.psd
2013-a.psd
2013-b.psd
2013-c.psd
2013-d.psd
2014-a.psd
2014-b.psd
2014-c.psd
20014-d.psd

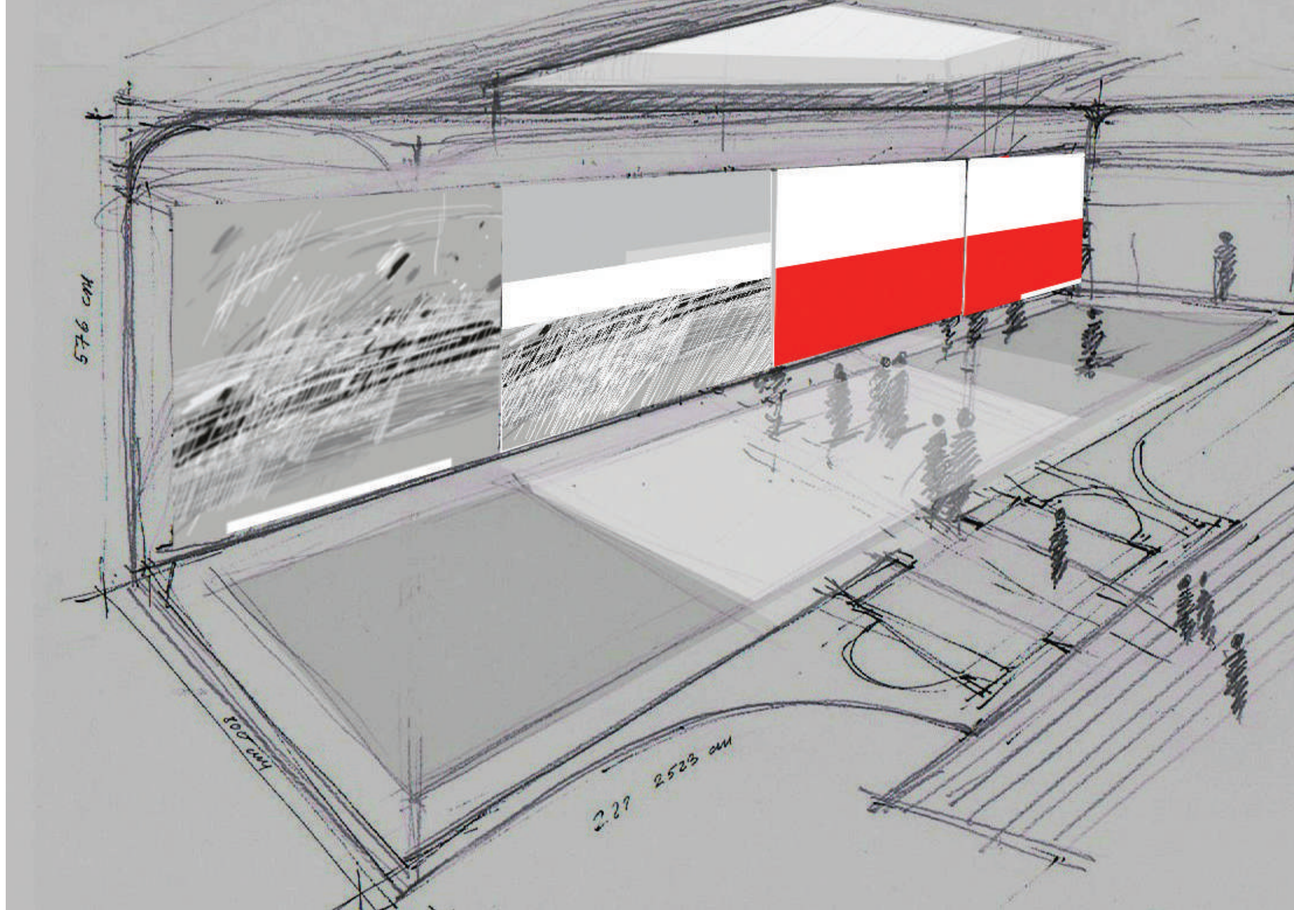
1914 - a
1914 - b
1914 - c
1914 - d

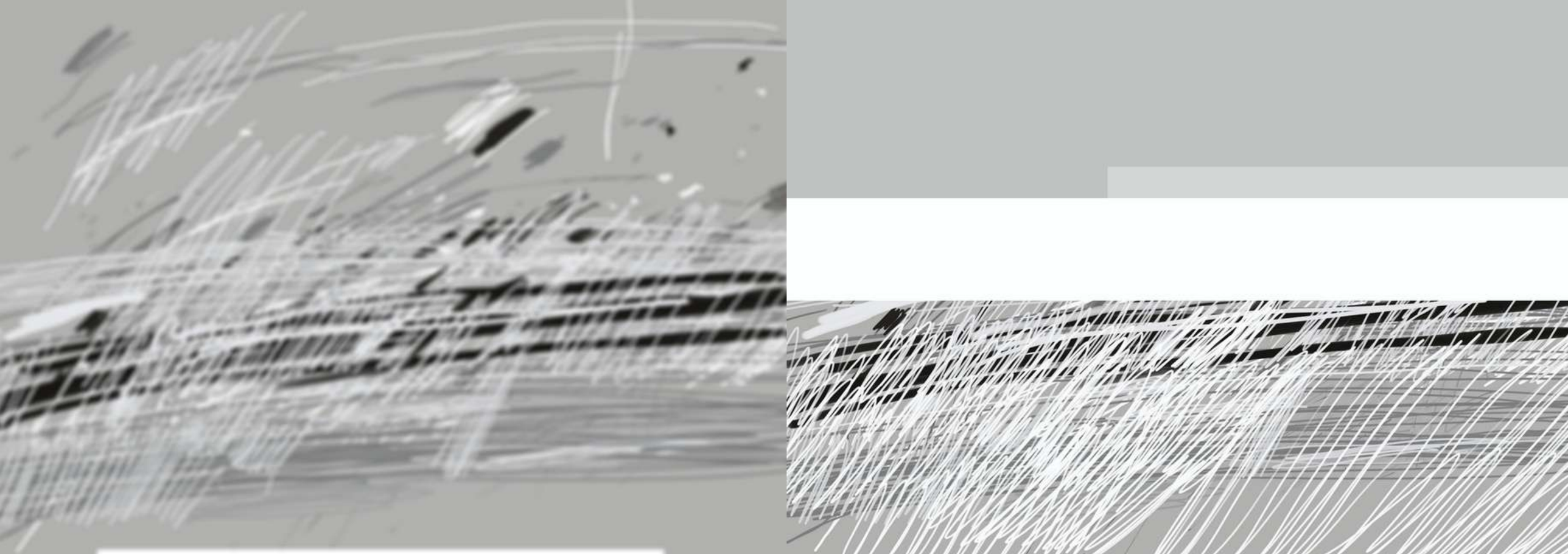


1914.

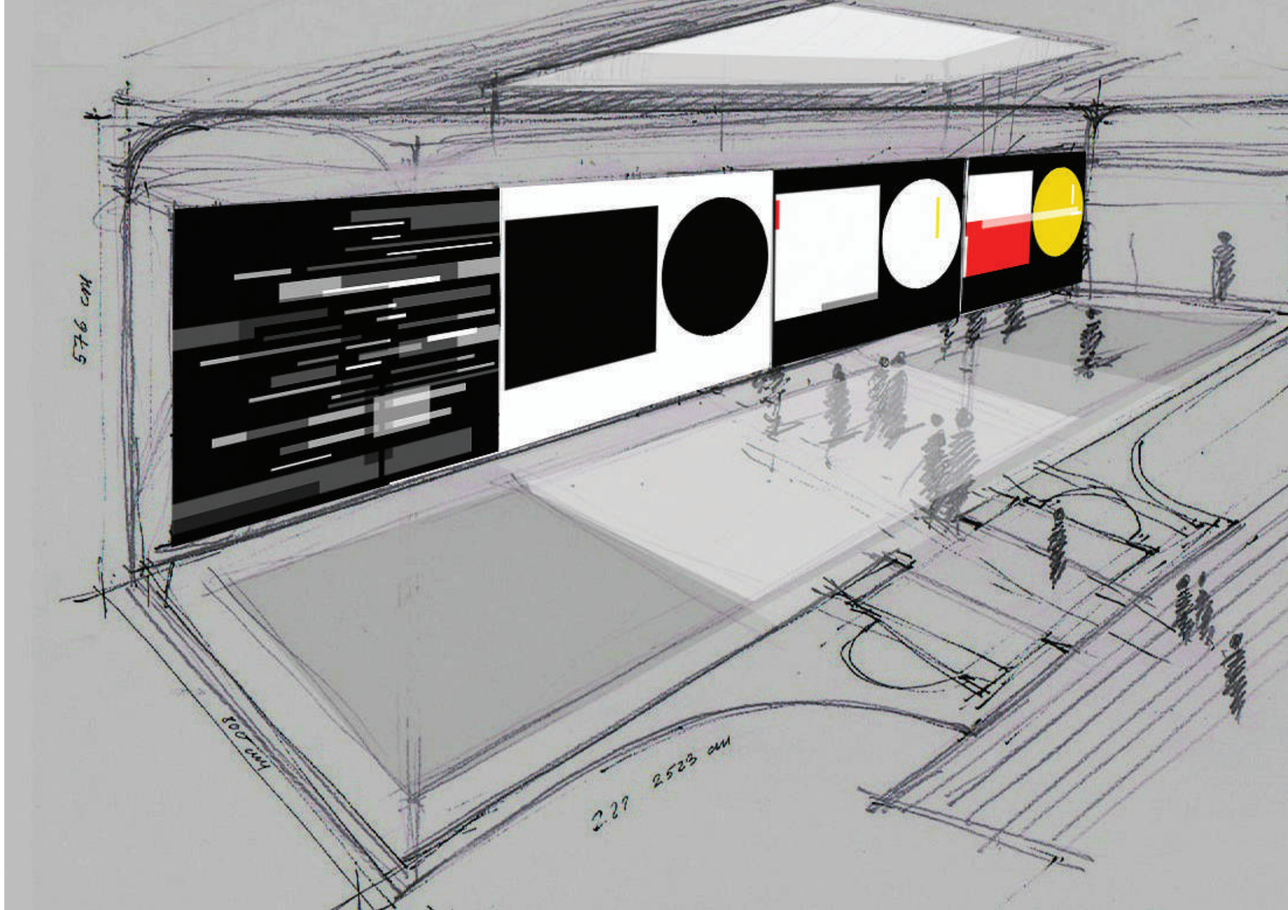
1914

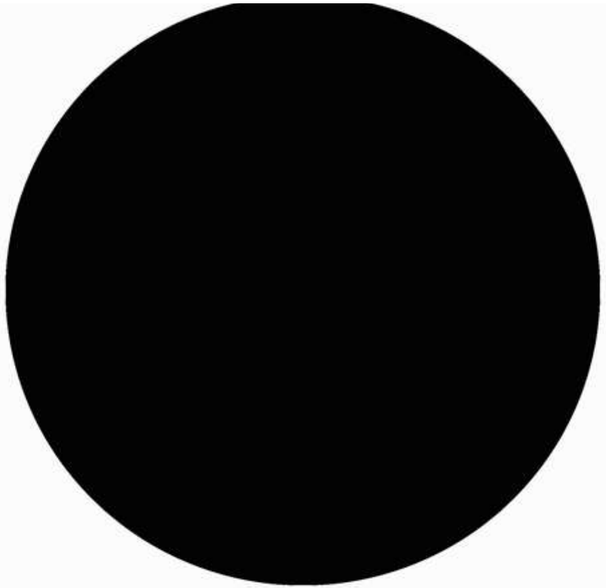
1919-b
1919-c
1919-d
1920-a

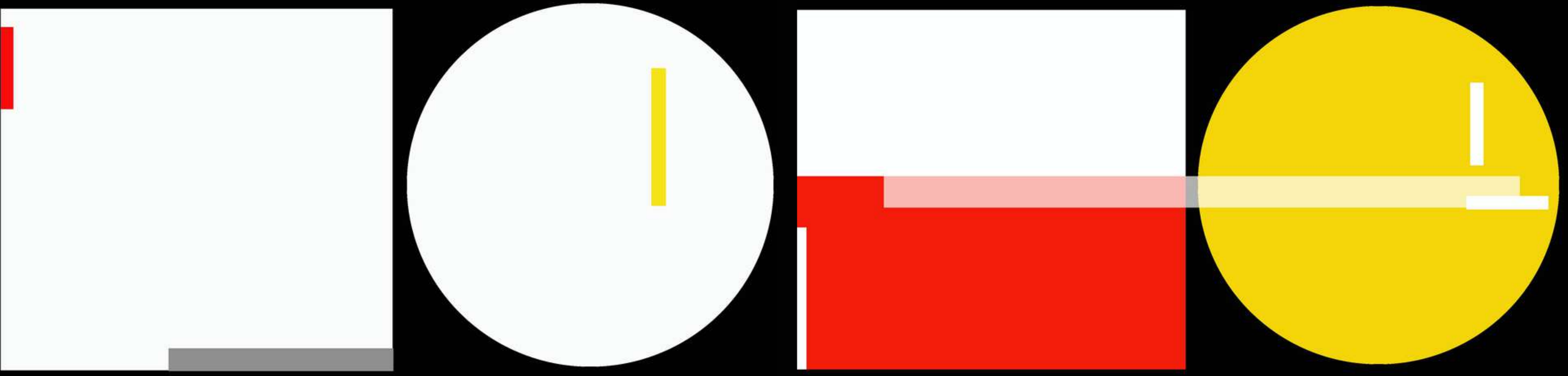




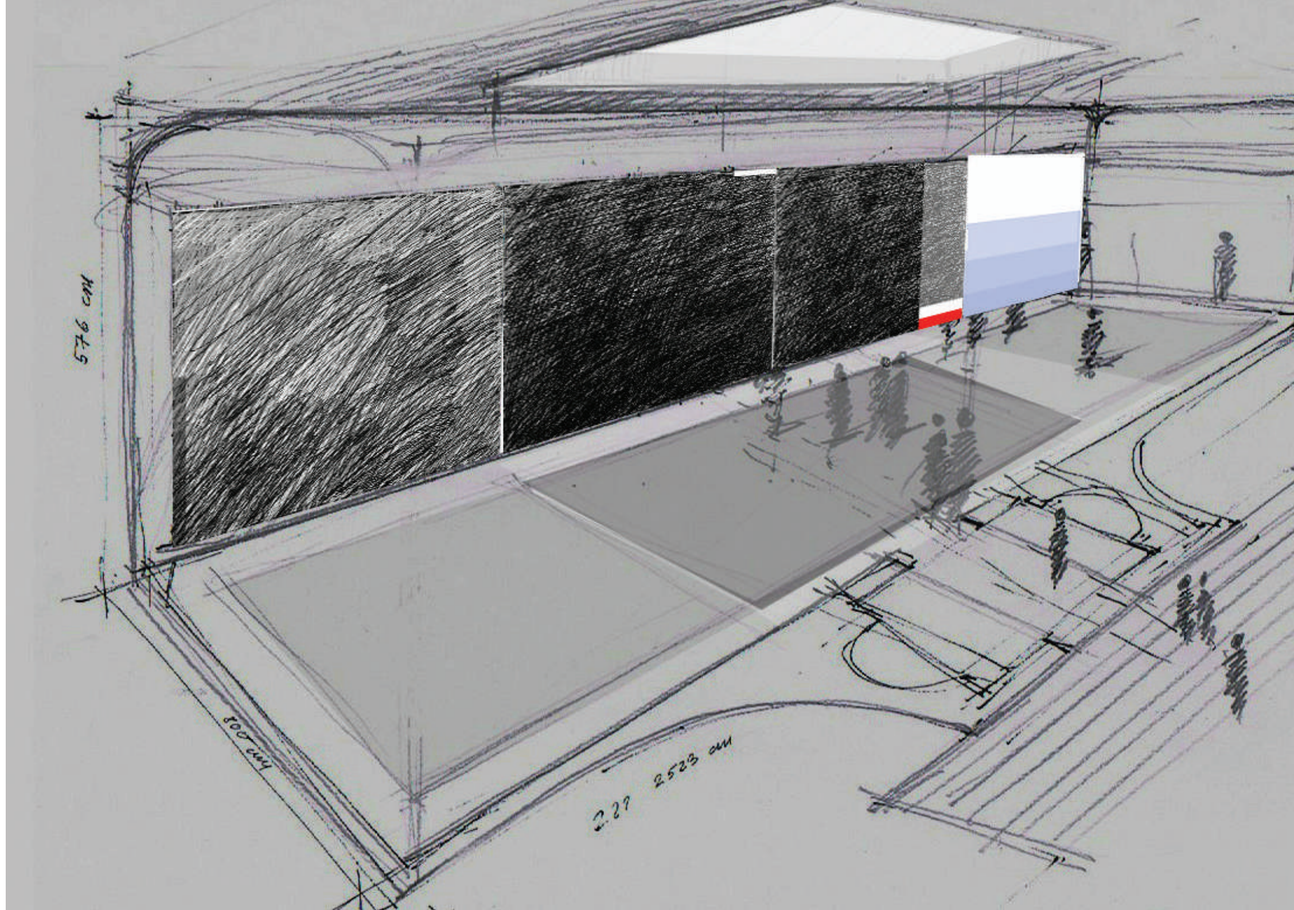
1922-d
1923-a
1923-b
1923-c

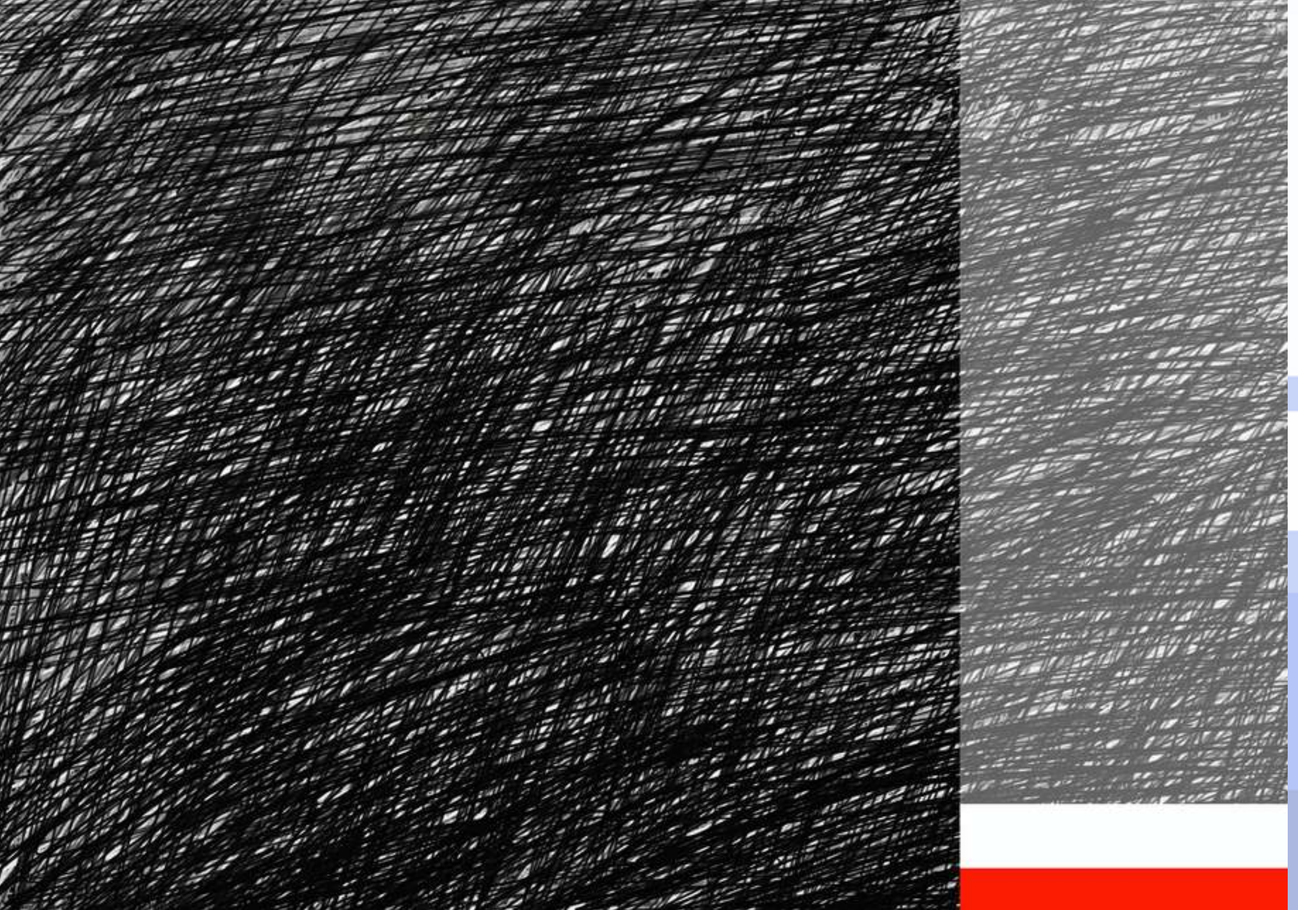




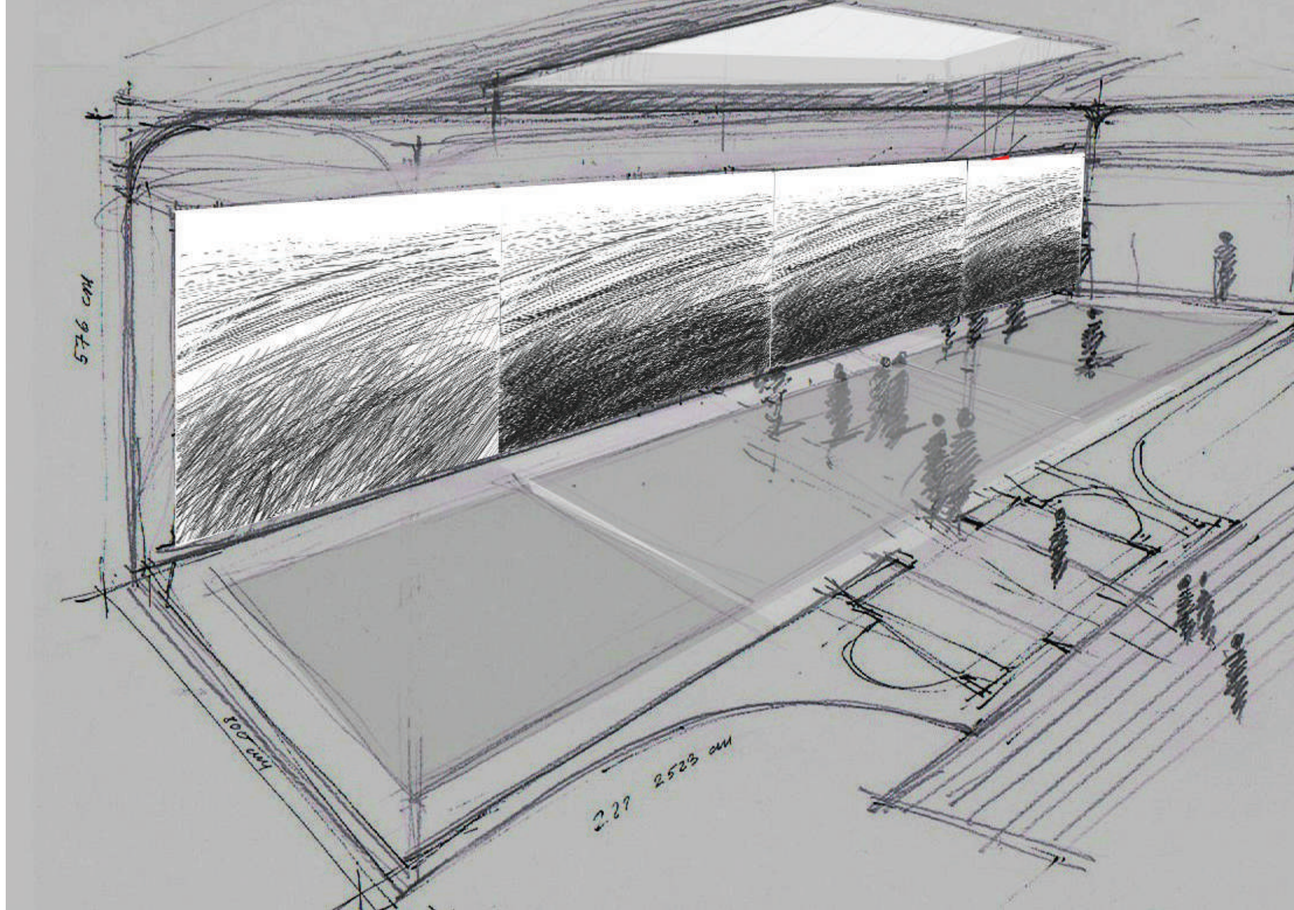


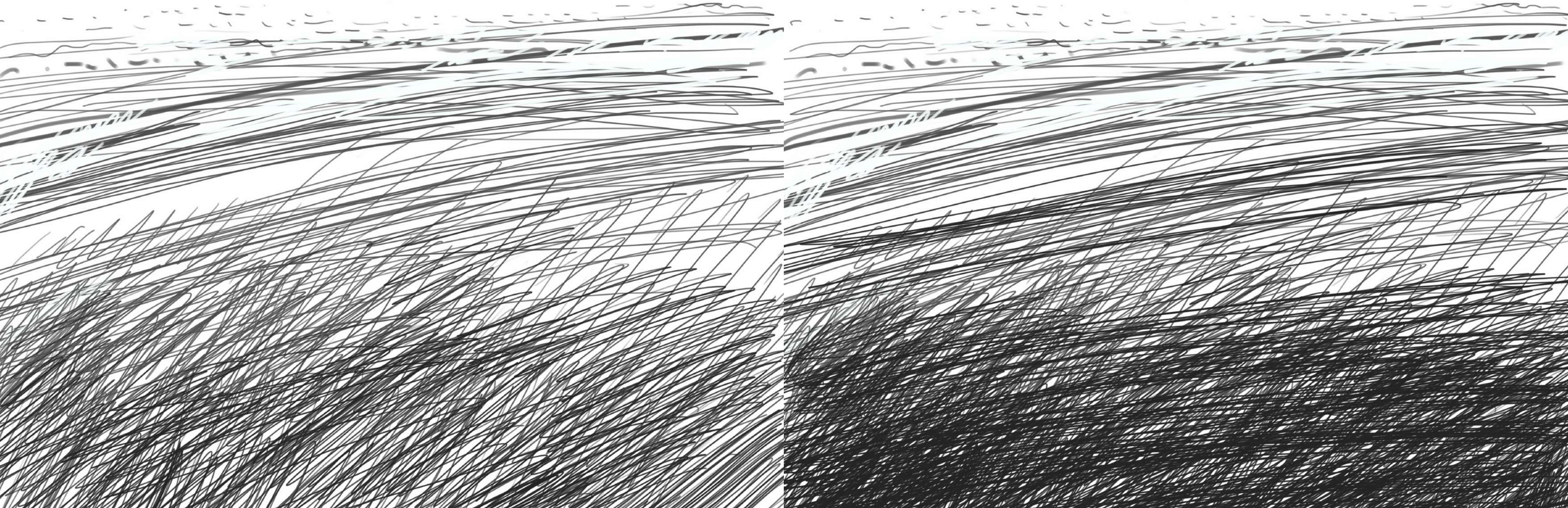
1944-d
1945-a
1945-b
1946-c

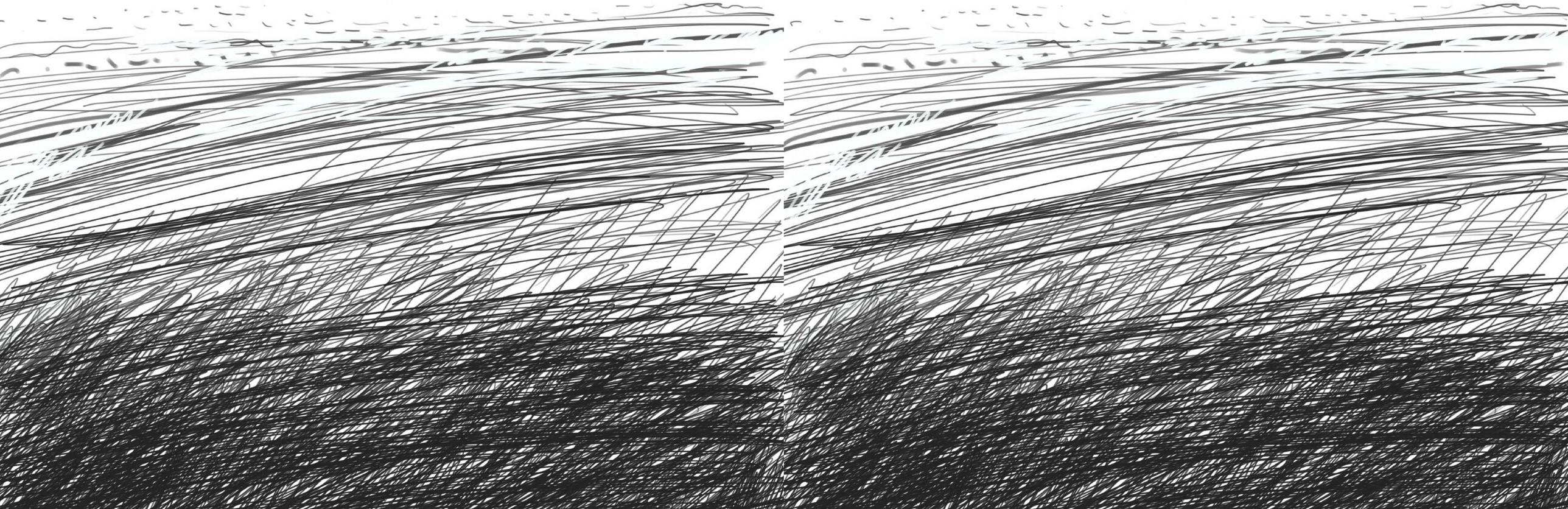




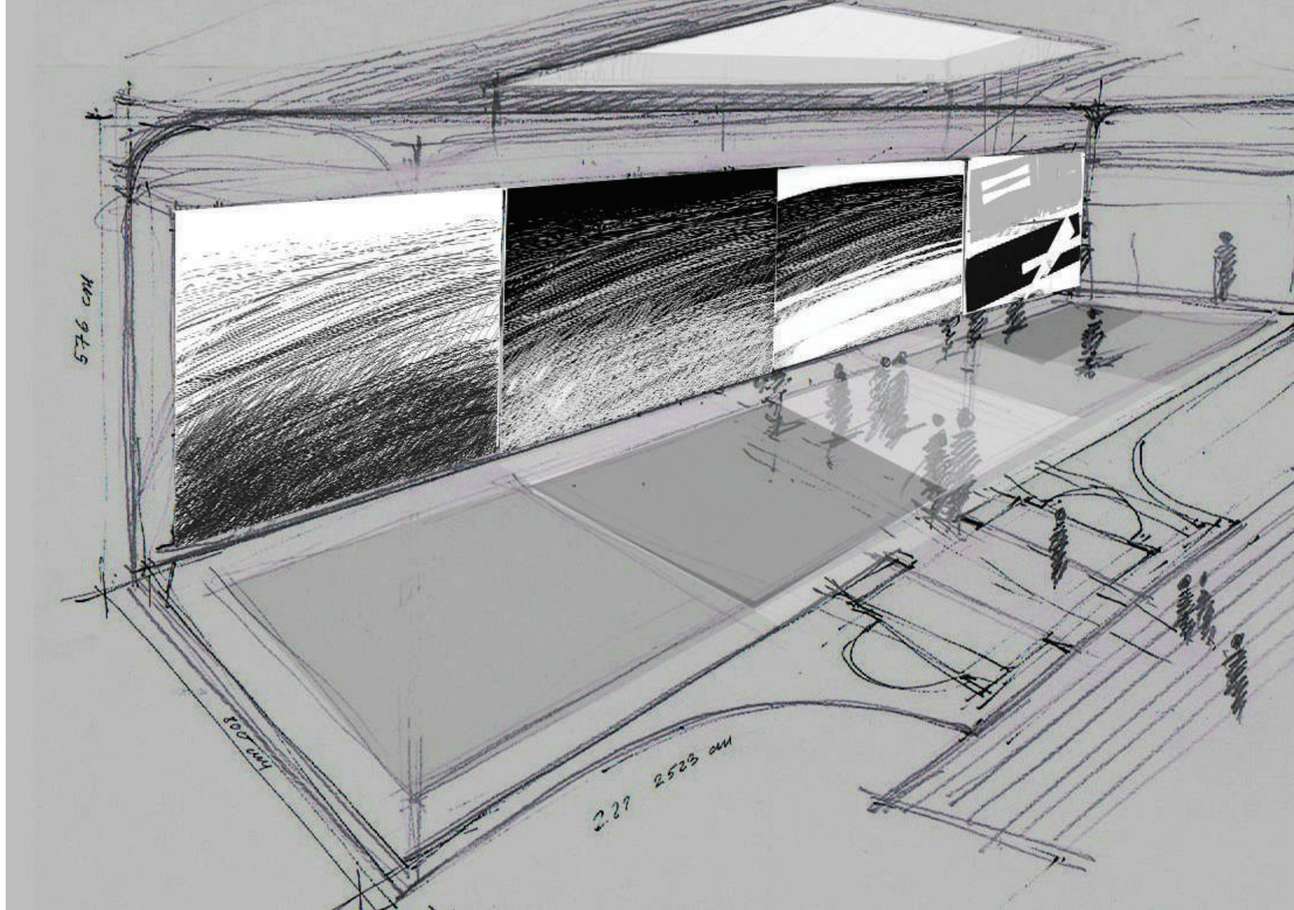
1963-d
1964-a
1964-a
1964-a

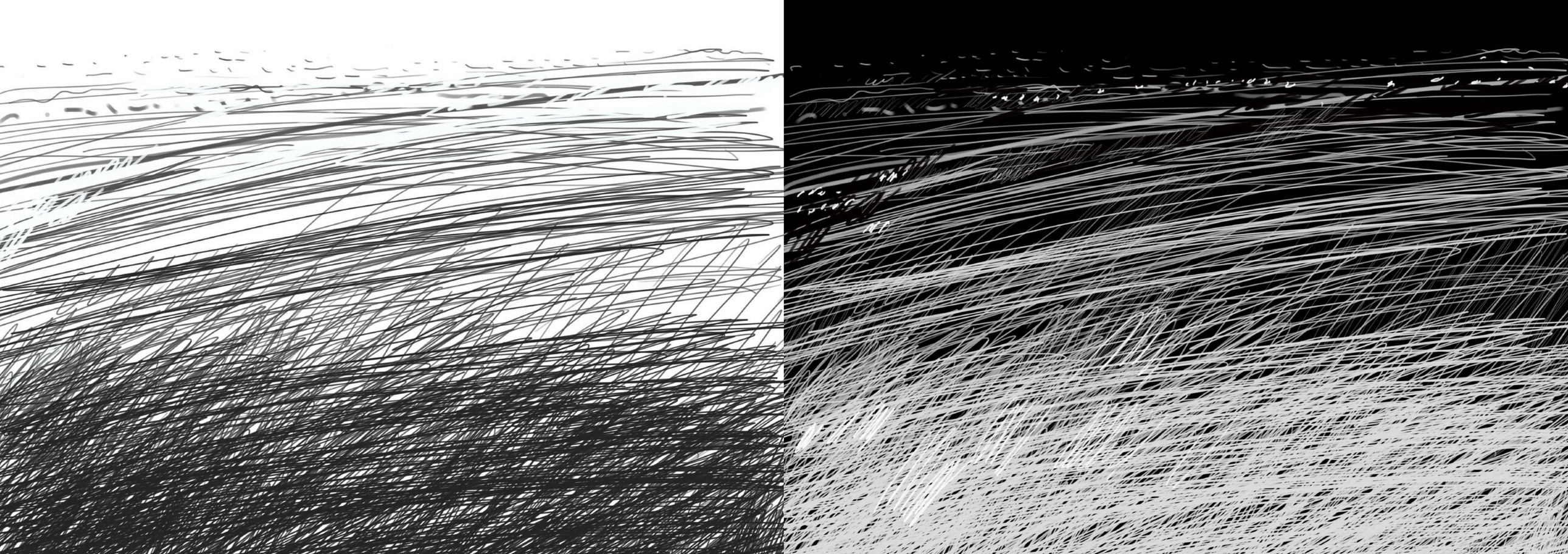




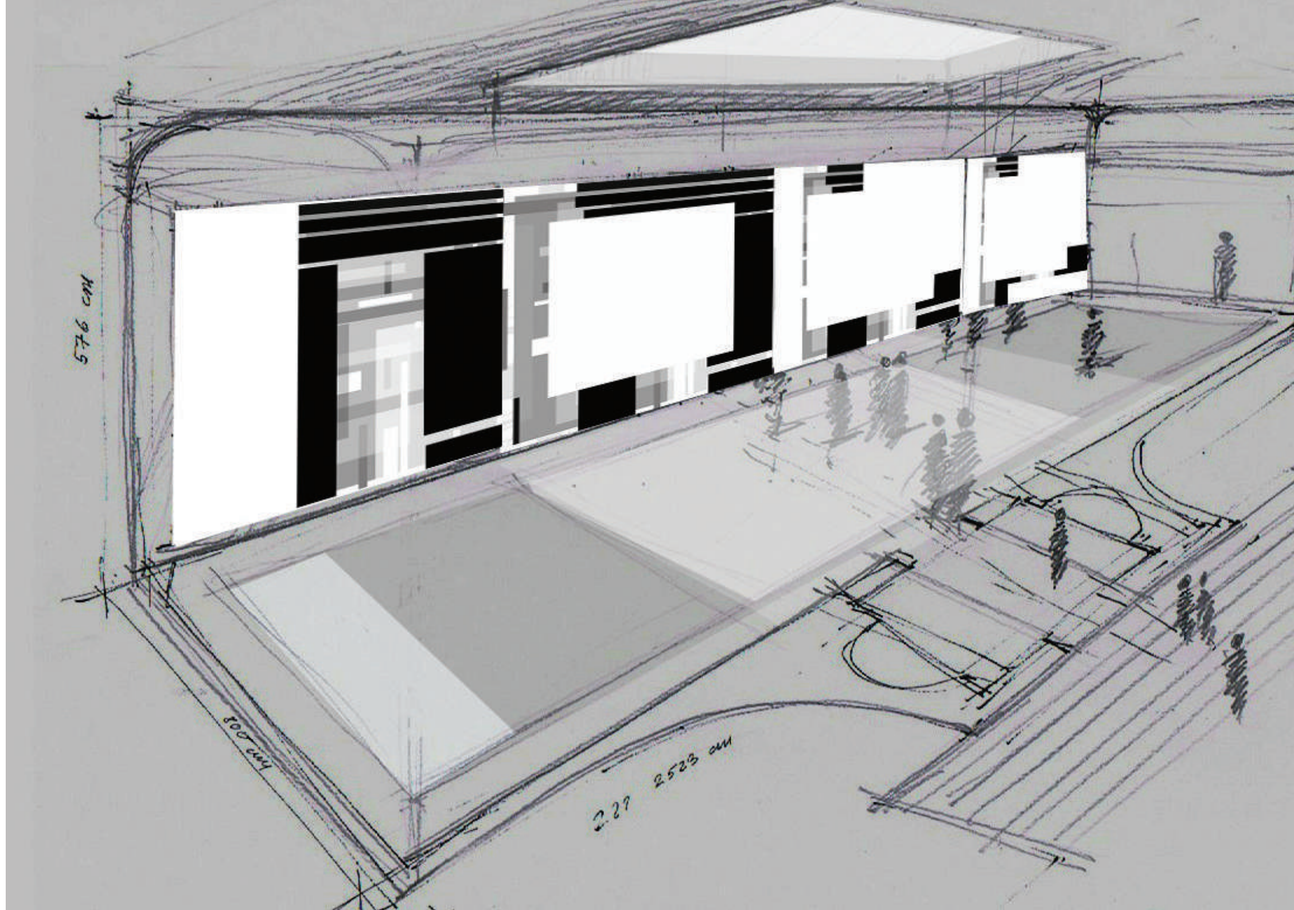


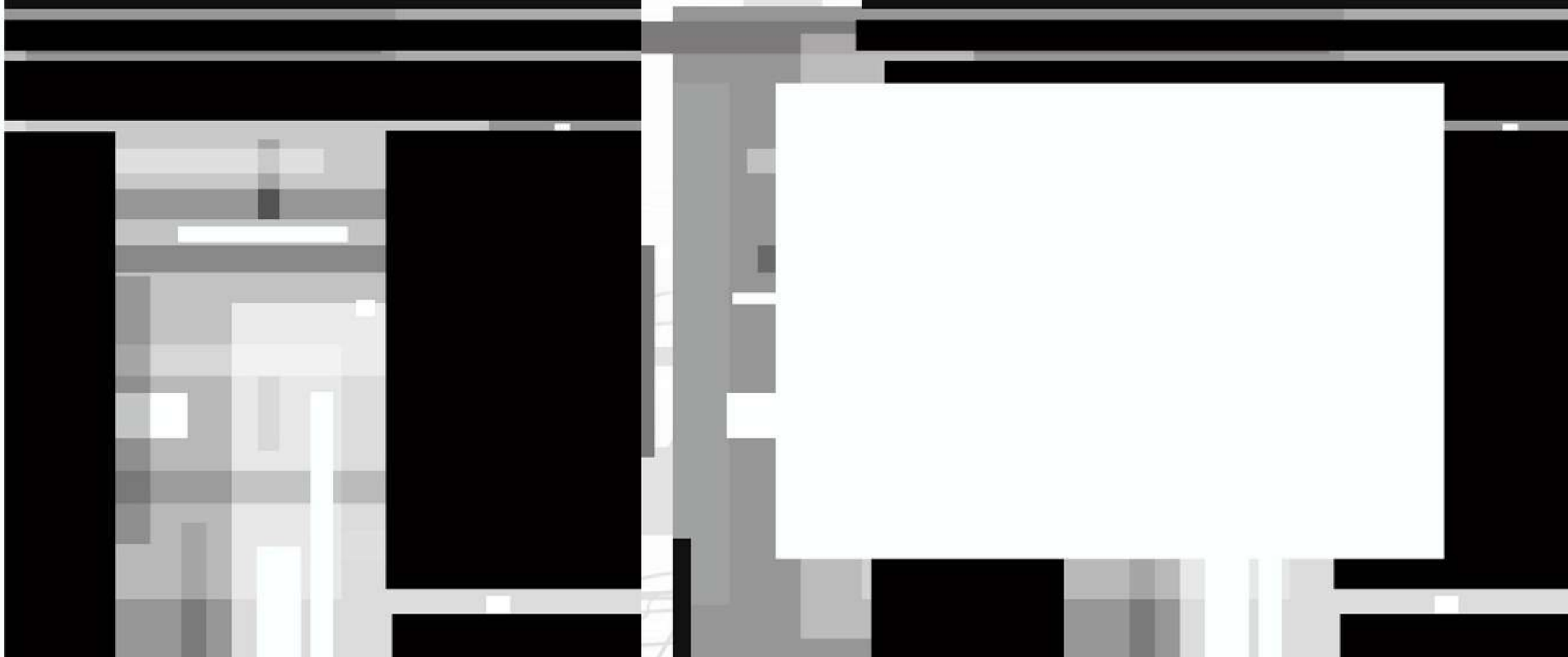
1964-a
1964-b
1964-c
1964-d





2013-a
2013-b
2013-c
2013-d





RECENZJE

Wspomnienie fundamentu.

O projekcie Pawilonu Polonia **Andrzeja Wielgosza** a XIV Biennale Architektury w Wenecji

Jednym z najciekawszych paradoksów współczesności wydaje się to, że choć ulega niewiarygodnym wprost zmianom, stale formułuje postulat stałości, oraz społecznego poczucia trwałości a zatem niezmienności. Powstrzymywanie zmian staje się więc kluczowym elementem poczucia bezpieczeństwa, a zatrzymanie fluktuacji i metamorfoz kulturowych niezbędne dla zrozumienia świata.

Owe społeczne pragnienia stałości, trwałości legły u podstaw wielkiej teorii estetycznych, ekonomicznych i politycznych a bardziej lub mniej intuicyjnie podzielane są także współcześnie, przez współczesnych artystów. Trwała obecność piękna w coraz to nowych jej przejawach, które trwałość tę wyrażają, staje się jednocześnie parabolą społeczeństwa i jego instytucji. Równocześnie wyrażane względem sztuki społeczne oczekiwania, pośrednio bądź bezpośrednio odwołują się głównie do jej (sztuki) współczesnego i aktualnego charakteru, nie zaś jedynie współczesnego jej odczytania czy jej współczesnej wymowy. Nowość i innowacyjność stała się trwałą zdobyczą teorii i praktyki artystycznej, dopingując tę ostatnią w jej permanentnym galopie ku innowacyjności.

Dzieła sztuki, tym samym winne, przynajmniej zdaniem wielu teoretyków, odpowiadać i odnosić się do zjawisk aktualnych, oraz odzwierciedlać swój własny temporalny i koniunkturalny kontekst. W ten sposób aktywność artystyczna i sam przedmiot stają wobec sprzecznej względem tej intuicyjnie rozumianej istoty a może tęsknoty, aby lokować ową świeżość i spontaniczność każdorazowych aktów twórczych, w trwałej dziedzinie sztuki, osłonić ją przed bolesnym ukąszeniem zęba czasu. Innymi słowy, jedynie w tym niewygodnym rozkroku przedmiot artystyczny miałby szansę zająć należne mu miejsca, stając się historycznym i artystycznym artefaktem, oraz konkretnym dowodem pragnień i doświadczeń czasu w którym powstawał. W szczególny sposób paradoksy te odnoszą się do problematyki dwóch, wydawałoby się najbardziej względem siebie oddalonych co do przedmiotu, narzędzi i celów, dziedzin artystycznej refleksji i kreacji, „sztuki publicznej" i „architektury". W obu dyscyplinach, choć w odmiennym kontekście, dramatycznie ujawnia się pytanie o to co stałe i zmienne ale także o stałość i ulotność. Dychotomia ta przenika nie tylko aspekty aktu twórczego, które odnoszą się do charakteru trwania przedmiotu fizycznego, efektu, konkretyzacji działania artystycznego jego obecności bądź wycofania się z przestrzeni fizycznej, ale przede wszystkim świadomego i założonego wyczerpywania się i zastępowania jednych postaw artystycznych następnymi.

Asymilacja tymczasowego w ramach rozważanych tu aspektów przestrzeni i sztuki, może z pozoru dopełniać jeszcze pojęciowego chaosu, zważywszy na jego fenomenologiczną nieokreśloność, nie pomaga w uchwyceniu i tak już mętnych, ale ciągle jeszcze intuicyjnie obecnych kategorii.

Andrzej Wielgosz, autor projektu reprezentacji Polski w pawilonie Polonia na XIV Biennale Architektury w Wenecji, wydaje się w pełni rozumieć wskazane tu implikacje.

Praca zatytułowana „PL-2.014 „ – „Fundamentals - Absorbing Modernity 1914 – 2014" obejmuje intencjonalnie właśnie te odległe od siebie dyscypliny artystyczne, wiążąc je w zamiarze wskazania na ten kluczowy dla współczesnej sztuki i współczesności w ogóle, paradoks.

Jednak wprowadzenie koncepcji tymczasowego i tymczasowości, jak to ukazuje praca Wielgosza, nie wymaga desperackiej akceptacji absolutnej względności i upiornego poczucia zagubienia. Tymczasowość jako świadomy i znaczący proces zmiany jakości przestrzeni przypomina zjawiska synaptyczne, łączenia i zanikania powiązań a w konsekwencji „alternatywach wymian impulsów", które zdarzają się pomiędzy neuronami generując dyskretne, ale rozpoznawalne procesy.

Oś projektu Wielgosza stanowi cyfrowa projekcja prezentowana niemal równolegle na 4. identycznych ekranach, na ścianie pawilonu Polonia. Cztery projektory rzutują ten sam zestaw czterystu plików a każda kolejna prezentacja została przesunięta w czasie o 2,5 sekundy. Każdy obraz wyświetlony przez dziesięć sekund składa się zatem na ponad godzinną projekcję.

„PL-2.014" - „Absorbing modernity – 1914 – 2014", poprzez sekwencję obrazów buduje swoistą, wizualną narrację, „opowieść o dziejach formy i absorbowaniu jej w architekturze", która dokonała się w określonym, społeczno-kulturowym kontekście w ostatnich stu latach. Ta subiektywna artystyczna wypowiedź zostaje wyrażona za pomocą obiektywnie wyznaczonych sekwencji czasu i przestrzeni, oraz organizujących nasze życie, intersubiektywnych interwałów czasowych. Jeden rok jest reprezentowany w pracy Wielgosza za pomocą czterech obrazów, odwołujących się do czterech pór roku. W efekcie, czterysta pór roku tworzy przedział czasowy dla przeglądu rozwoju i zmiany formy architektonicznej. Pojęcia czasu i przestrzeni tak silnie zaakcentowane przez Andrzeja Wielgosza pozostają przedmiotem badań wielu dyscyplin naukowych, zarówno tych, dla których podstawę stanowią twierdzenia fizyczne i matematyczne, jak i różnorodne dziedziny humanistyki. Jako podstawowe dla określenia relacji człowieka ze światem wiążą się nieodłącznie z procesem poznania jak i fenomenem doświadczania. Zarówno dwudziestowieczna fizyka, jak i na przykład literaturoznawstwo, doszło do analogicznych wniosków, że wszelkie próby dokonania analizy czasu wiążą się z pojęciem przestrzeni. Podobną współzależność literaturoznawca tłumaczy właściwościami fizykalnymi, skupiając uwagę na tym, że tylko za pośrednictwem obrazów przestrzennych, wynikających w świadomości odbiorcy, czas staje się zjawiskiem realnym i urzeczywistnionym.

Ze względu na relacje pomiędzy czasem a przestrzenią w dziele sztuki, które „tworzą nierozerwalną całość, strukturalizm wprowadził do teorii literatury termin „chronotop" (czasoprzestrzeń). Bahtinowski chronotop stanowi, jak można sądzić ważny, teoretyczny drogowskaz także dla pracy Wielgosza, na który autor pracy wskazuje w autokomentarzu. M. Bachtin, uzasadniając prawomocność funkcjonowania chronotopicznego podejścia do analizy dzieła literackiego, wyodrębnił istotę czasoprzestrzeni – więź artystyczną czasu i przestrzeni świata przedstawionego, adaptowaną w konkretnym dziele. Spoglądając nieco szerzej możemy zatem powiedzieć, że jednym z głównych wyznaczników sztuki jest artystyczna (literacka, plastyczna) fikcja, której właściwość polega na tym, że jest ona wymyślona przez autora, oraz, że nie daje się weryfikować przez odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej względem dzieła, jest konstrukcją wyobrażeń, które wyrosły ze znaczeń słów, zdań tekstu literackiego, elementów kompozycyjnych i kolorystycznych mającą własną logikę i autonomiczne uzasadnienia.

Traktując sekwencję wizualną pracy Andrzeja Wielgosza, jako sekwencję zdarzeń przestrzennych, a narrację wizualną jako pewne następstwo faktów i wydarzeń, odbywających się w czasie i przestrzeni, możemy rozpatrywać sens dzieła jako ruch od zawiązania akcji przez moment kulminacyjny do jej rozwiązania. Ujmując akcję jako ruch, możemy powołać się zarówno na różnorodne koncepcje filozoficzne i na twierdzenie o tym, że wszelki ruch jest możliwy w czasie i przestrzeni, które same w sobie są puste i nieokreślone. W stosunku do danego zagadnienia K. Wolny pisał, że jednym z głównych wyznaczników literatury jest fikcja literacka, której właściwość polega na tym, że jest ona wymyślona przez autora, nie daje się weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła, jest konstrukcją wyobrażeń, które wyrosły ze znaczeń słów i zdań tekstu literackiego, mającą własną logikę i autonomiczne

uzasadnienia (K. Wolny Rzeszów 1997, s. 18) . Uznając rację powyższego twierdzenia, warto powiedzieć parę słów o obecności w utworach konkretnych dat czy aluzji do wydarzeń historycznych, realiów, faktów, znanych powszechnie postaci. Mając do czynienia z owym tworzywem czasoprzestrzeni, która jako element konstrukcyjny utworu ma też charakter fikcyjny, możemy zaznaczyć współzależność pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Jednak wydarzenia, fakty i postaci historyczne tylko nawiązują do rzeczywistości i pozostają fikcją literacką. W sensie tematyczno - ideologicznym nie przekraczają granic estetyczno-literackich i nadal są częścią świata przedstawionego. Wydaje się, że także w tym aspekcie praca Wielgosza stawia interesujące pytania. Wprowadzona w pracy sugestia obiektywności kontekstu historycznego, obiektywności czasu (zarówno przywołanego w treści, jak i formie), oraz sekwencyjny charakter wypowiedzi, budują iluzję rekonstrukcji przeszłości i nie tyle historii, co wspomnienia. Posiadając walor neutralnego streszczenia zjawisk, poprzez kontekst i miejsce prezentacji, zyskuje charakter zdarzenia czy opowieści. Zamierzona niejednoznaczność staje się bardziej czytelna, jeśli zestawimy trwałość Pawilonu Polonia i ulotność medium w jakim autor się wypowiada. To, co zapamiętane, zostaje zestawione z dynamiczną rekonstrukcją aktów pamięciowych, z przywoływaniem.

O jakich formach pamięci moglibyśmy mówić w odniesieniu pracy Wielgosza? Możemy odwołać się w tym miejscu trzy relewantne typy pamięci w ujęciu Kwiatkowskiego. Pierwszy typ / formę stanowi „pamięć autoteliczna związa¬na bezpośrednio z architektonicznym dziełem sztuki". Tak rozumiana pamięć wyłania się w relacji do dzieła architektonicznego, tu forma jest rozumiana jed¬nocześnie jako nośnik intencjonalnej i potencjalnej pamięci o samym dziele, poprzez utożsamienie witruwiańskiego venustas (w kolejnym jego przejawie) z trwałością firmitas (jednocześnie jako emblematu trwałości). Kolejną formę pamięci Kwiatkowski zdefiniuje jako pamięć instrumentalną. Architektura jest traktowana jako nośnik określonych treści ideologicznych, po¬litycznych, bądź społecznych. Autor koncepcji wyróżnia wiele stopni instrumentalizacji owej pamię¬ci, m.in. budowle - ikony, tworzenie stylów naro¬dowych bądź lokalnych, wtórne aplikacje symboliczne generowane wobec architektury „obcej" (obcego), zastanej w wy¬niku przesunięć granic, architekturę totalitarną jako postać skrajną. Wreszcie trzeci typ pamięci związany z przestrzenią, zostaje określony jako uhistorycznienie przestrzeni. Sens owej praktyki polega „na ujawnianiu (i komuni¬kowaniu) czasowego wymiaru rzeczywistości" (Kwiatkowski, Kraków s.219) poprzez swoiste kształtowanie przestrzeni. Ten typ pamięci odwołuje się w sposób emocjo¬nalny do nieokreślonego, nie zawsze spójnego obrazu przeszłości, w której architektura w ramach szerszych relacji czasoprzestrzennych stanowi tło, bądź scenografię dla działań wyobraźni społecznej. Zwykle ma ona charakter nostalgicznej narracji o utraconej społecznej i kulturowej harmonii, opowieści o starych dobrych czasach. Przykłady tego typu związków znajdujemy zarówno w realizacjach historyzujących, przez koncepcje stylu vernacular, czy feno¬men miejsc trzecich Raya Oldenburga. Wszystkie wymienione typy pamięci, można ujmować w kategoriach narracji czasoprzestrzennej, gdzie elementy rzeczywistej ramy wypełnia specyficzna fikcja. Narzucająca się więc analogia między czasem i przestrzenią, a pamięcią i trwałością, wydaje się istotnym elementem wypowiedzi Wielgosza. Rzeczywisty kontekst zostaje „wciągnięty" w artystyczną, „fikcyjną" wypowiedź, wywołując niepewność sensu tego przekazu, a proces względnej petryfikacji architektury w stosun¬ku do innych dziedzin ludzkiej działalności zostaje tu poddany wyrafinowanej refleksji krytycznej. Sztuka kształtowania przestrzeni, poprzez takie ujęcie, sama zostaje zaprezentowana jako arkadyjskie wspomnienie. Możemy odnieść wrażenie, że poprzez takie działania autor odsłania coś, co można nazwać wspomnieniem fundamentu. Dokonuje tego w świecie, w którym przestrzenią tożsamości i ekspresji współczesnych ludzi i społeczeństw staje się prze¬strzeń przedmiotów i sieci wirtualnych, wypierających zeń przestrzeń architektury.

Krzysztof Kalitko
Muzeum Narodowe w Poznaniu, styczeń 2014

REVI

Memory Foundations.

About the project of the Polish Pavilion **Andrzej Wielgosz** and XIV Biennale of Architecture Venice

Jednym z najciekawszych paradoksów współczesności wydaje się to, że choć ulega niewiarygodnym wprost zmianom, stale formułuje postulat stałości, oraz społecznego poczucia trwałości a zatem niezmienności. Powstrzymywanie zmian staje się więc kluczowym elementem poczucia bezpieczeństwa, a zatrzymanie fluktuacji i metamorfoz kulturowych niezbędne dla zrozumienia świata.

Owe społeczne pragnienia stałości, trwałości legły u podstaw wielkiej teorii estetycznych, ekonomicznych i politycznych a bardziej lub mniej intuicyjnie podzielane są także współcześnie, przez współczesnych artystów. Trwała obecność piękna w coraz to nowych jej przejawach, które trwałość tę wyrażają, staje się jednocześnie parabolą społeczeństwa i jego instytucji. Równocześnie wyrażane względem sztuki społeczne oczekiwania, pośrednio bądź bezpośrednio odwołują się głównie do jej (sztuki) współczesnego i aktualnego charakteru, nie zaś jedynie współczesnego jej odczytania czy jej współczesnej wymowy. Nowość i innowacyjność stała się trwałą zdobyczą teorii i praktyki artystycznej, dopingując tę ostatnią w jej permanentnym galopie ku innowacyjności.

Dzieła sztuki, tym samym winne, przynajmniej zdaniem wielu teoretyków, odpowiadać i odnosić się do zjawisk aktualnych, oraz odzwierciedlać swój własny temporalny i koniunkturalny kontekst. W ten sposób aktywność artystyczna i sam przedmiot stają wobec sprzecznej względem tej intuicyjnie rozumianej istoty a może tęsknoty, aby lokować ową świeżość i spontaniczność każdorazowych aktów twórczych, w trwałej dziedzinie sztuki, osłonić ją przed bolesnym ukąszeniem zęba czasu. Innymi słowy, jedynie w tym niewygodnym rozkroku przedmiot artystyczny miałby szansę zająć należne mu miejsca, stając się historycznym i artystycznym artefaktem, oraz konkretnym dowodem pragnień i doświadczeń czasu w którym powstawał. W szczególny sposób paradoksy te odnoszą się do problematyki dwóch, wydawałoby się najbardziej względem siebie oddalonych co do przedmiotu, narzędzi i celów, dziedzin artystycznej refleksji i kreacji, „sztuki publicznej" i „architektury". W obu dyscyplinach, choć w odmiennym kontekście, dramatycznie ujawnia się pytanie o to co stałe i zmienne ale także o stałość i ulotność. Dychotomia ta przenika nie tylko aspekty aktu twórczego, które odnoszą się do charakteru trwania przedmiotu fizycznego, efektu, konkretyzacji działania artystycznego jego obecności bądź wycofania się z przestrzeni fizycznej, ale przede wszystkim świadomego i założonego wyczerpywania się i zastępowania jednych postaw artystycznych następnymi.

Asymilacja tymczasowego w ramach rozważanych tu aspektów przestrzeni i sztuki, może z pozoru dopełniać jeszcze pojęciowego chaosu, zważywszy na jego fenomenologiczną nieokreśloność, nie pomaga w uchwyceniu i tak już mętnych, ale ciągle jeszcze intuicyjnie obecnych kategorii.

Andrzej Wielgosz, autor projektu reprezentacji Polski w pawilonie Polonia na XIV Biennale Architektury w Wenecji, wydaje się w pełni rozumieć wskazane tu implikacje. Praca zatytułowana „PL-2.014 „ – „Fundamentals - Absorbing Modernity 1914 – 2014" obejmuje intencjonalnie właśnie te odległe od siebie dyscypliny artystyczne, wiążąc je w zamiarze wskazania na ten kluczowy dla współczesnej sztuki i współczesności w ogóle, paradoks.

Jednak wprowadzenie koncepcji tymczasowego i tymczasowości, jak to ukazuje praca Wielgosza, nie wymaga desperackiej akceptacji absolutnej względności i upiornego poczucia zagubienia. Tymczasowość jako świadomy i znaczący proces zmiany jakości przestrzeni przypomina zjawiska synaptyczne,

Oś projektu Wielgosza stanowi cyfrowa projekcja prezentowana niemal równolegle na 4. identycznych ekranach, na ścianie pawilonu Polonia. Cztery projektory rzutują ten sam zestaw czterystu plików a każda kolejna prezentacja została przesunięta w czasie o 2,5 sekundy. Każdy obraz wyświetlony przez dziesięć sekund składa się zatem na ponad godzinną projekcję. „PL-2.014" - „Absorbing modernity – 1914 – 2014", poprzez sekwencję obrazów buduje swoistą, wizualną narrację, „opowieść o dziejach formy i absorbowaniu jej w architekturze", która dokonała się w określonym, społeczno-kulturowym kontekście w ostatnich stu latach. Ta subiektywna artystyczna wypowiedź zostaje wyrażona za pomocą obiektywnie wyznaczonych sekwencji czasu i przestrzeni, oraz organizujących nasze życie, intersubiektywnych interwałów czasowych. Jeden rok jest reprezentowany w pracy Wielgosza za pomocą czterech obrazów, odwołujących się do czterech pór roku. W efekcie, czterysta pór roku tworzy przedział czasowy dla przeglądu rozwoju i zmiany formy architektonicznej.
Pojęcia czasu i przestrzeni tak silnie zaakcentowane przez Andrzeja Wielgosza pozostają przedmiotem badań wielu dyscyplin naukowych, zarówno tych, dla których podstawę stanowią twierdzenia fizyczne i matematyczne, jak i różnorodne dziedziny humanistyki. Jako podstawowe dla określenia relacji człowieka ze światem wiążą się nieodłącznie z procesem poznania jak i fenomenem doświadczania. Zarówno dwudziestowieczna fizyka, jak i na przykład literaturoznawstwo, doszło do analogicznych wniosków, że wszelkie próby dokonania analizy czasu wiążą się z pojęciem przestrzeni. Podobną współzależność literaturoznawca tłumaczy właściwościami fizykalnymi, skupiając uwagę na tym, że tylko za pośrednictwem obrazów przestrzennych, wynikających w świadomości odbiorcy, czas staje się zjawiskiem realnym i urzeczywistnionym.
Ze względu na relacje pomiędzy czasem a przestrzenią w dziele sztuki, które „tworzą nierozerwalną całość, strukturalizm wprowadził do teorii literatury termin „chronotop" (czasoprzestrzeń). Bahtinowski chronotop stanowi, jak można sądzić ważny, teoretyczny drogowskaz także dla pracy Wielgosza, na który autor pracy wskazuje w autokomentarzu. M. Bachtin, uzasadniając prawomocność funkcjonowania chronotopicznego podejścia do analizy dzieła literackiego, wyodrębnił istotę czasoprzestrzeni – więź artystyczną czasu i przestrzeni świata przedstawionego, adaptowaną w konkretnym dziele. Spoglądając nieco szerzej możemy zatem powiedzieć, że jednym z głównych wyznaczników sztuki jest artystyczna (literacka, plastyczna) fikcja, której właściwość polega na tym, że jest ona wymyślona przez autora, oraz, że nie daje się weryfikować przez odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej względem dzieła, jest konstrukcją wyobrażeń, które wyrosły ze znaczeń słów, zdań tekstu literackiego, elementów kompozycyjnych i kolorystycznych mającą własną logikę i autonomiczne uzasadnienia.
Traktując sekwencję wizualną pracy Andrzeja Wielgosza, jako sekwencję zdarzeń przestrzennych, a narrację wizualną jako pewne następstwo faktów i wydarzeń, odbywających się w czasie i przestrzeni, możemy rozpatrywać sens dzieła jako ruch od zawiązania akcji przez moment kulminacyjny do jej rozwiązania. Ujmując akcję jako ruch, możemy powołać się zarówno na różnorodne koncepcje filozoficzne i na twierdzenie o tym, że wszelki ruch jest możliwy w czasie i przestrzeni, które same w sobie są puste i nieokreślone. W stosunku do danego zagadnienia K. Wolny pisał, że jednym z głównych wyznaczników literatury jest fikcja literacka, której właściwość polega na tym, że jest ona wymyślona przez autora, nie daje się weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła, jest konstrukcją wyobrażeń, które wyrosły ze znaczeń słów i zdań tekstu literackiego, mającą własną logikę i autonomiczne uzasadnienia (K. Wolny Rzeszów 1997, s. 18) . Uznając rację powyższego twierdzenia, warto powiedzieć parę słów o obecności w utworach konkretnych dat czy aluzji do wydarzeń historycznych, realiów, faktów, znanych powszechnie postaci. Mając do czynienia z owym tworzywem czasoprzestrzeni, która jako element konstrukcyjny utworu ma też charakter fikcyjny, możemy zaznaczyć współzależność pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Jednak wydarzenia, fakty i postaci historyczne tylko nawiązują do rzeczywistości i pozostają fikcją literacką. W sensie tematyczno - ideologicznym nie przekraczają granic estetyczno-literackich i nadal są częścią świata przedstawionego. Wydaje się, że także w tym aspekcie praca Wielgosza stawia interesujące pytania. Wprowadzona w pracy sugestia obiektywności kontekstu historycznego, obiektywności czasu (zarówno przywołanego w treści, jak i formie), oraz sekwencyjny charakter wypowiedzi, budują iluzję rekonstrukcji przeszłości i nie tyle historii, co wspomnienia. Posiadając walor neutralnego streszczenia zjawisk, poprzez kontekst i miejsce prezentacji, zyskuje charakter zdarzenia czy opowieści. Zamierzona niejednoznaczność staje się bardziej czytelna, jeśli zestawimy trwałość Pawilonu Polonia i ulotność medium w jakim autor się wypowiada. To, co zapamiętane, zostaje zestawione z dynamiczną rekonstrukcją aktów pamięciowych, z przywoływaniem.
O jakich formach pamięci moglibyśmy mówić w odniesieniu pracy Wielgosza? Możemy odwołać się w tym miejscu trzy relewantne typy pamięci w ujęciu Kwiatkowskiego. Pierwszy typ / formę stanowi „pamięć autoteliczna związana bezpośrednio z architektonicznym dziełem sztuki". Tak rozumiana pamięć wyłania się w relacji do dzieła architektonicznego, tu forma jest rozumiana jed¬nocześnie jako nośnik intencjonalnej i potencjalnej pamięci o samym dziele, poprzez utożsamienie witruwiańskiego venustas (w kolejnym jego przejawie) z trwałością firmitas (jednocześnie jako emblematu trwałości). Kolejną formę pamięci Kwiatkowski zdefiniuje jako pamięć instrumentalną. Architektura jest traktowana jako nośnik określonych treści ideologicznych, po¬litycznych, bądź społecznych. Autor koncepcji wyróżnia wiele stopni instrumentalizacji owej pamięci, m.in. budowle - ikony, tworzenie stylów narodowych bądź lokalnych, wtórne aplikacje symboliczne generowane wobec architektury „obcej" (obcego), zastanej w wyniku przesunięć granic, architekturę totalitarną jako postać skrajną. Wreszcie trzeci typ pamięci związany z przestrzenią, zostaje określony jako uhistorycznienie przestrzeni. Sens owej praktyki polega „na ujawnianiu (i komuni¬kowaniu) czasowego wymiaru rzeczywistości" (Kwiatkowski, Kraków s.219) poprzez swoiste kształtowanie przestrzeni. Ten typ pamięci odwołuje się w sposób emocjo¬nalny do nieokreślonego, nie zawsze spójnego obrazu przeszłości, w której architektura w ramach szerszych relacji czasoprzestrzennych stanowi tło, bądź scenografię dla działań wyobraźni społecznej. Zwykle ma ona charakter nostalgicznej narracji o utraconej społecznej i kulturowej harmonii, opowieści o starych dobrych czasach. Przykłady tego typu związków znajdujemy zarówno w realizacjach historyzujących, przez koncepcje stylu vernacular, czy feno¬men miejsc trzecich Raya Oldenburga. Wszystkie wymienione typy pamięci, można ujmować w kategoriach narracji czasoprzestrzennej, gdzie elementy rzeczywistej ramy wypełnia specyficzna fikcja. Narzucająca się więc analogia między czasem i przestrzenią, a pamięcią i trwałością, wydaje się istotnym elementem wypowiedzi Wielgosza. Rzeczywisty kontekst zostaje „wciągnięty" w artystyczną, „fikcyjną" wypowiedź, wywołując niepewność sensu tego przekazu, a proces względnej petryfikacji architektury w stosun¬ku do innych dziedzin ludzkiej działalności zostaje tu poddany wyrafinowanej refleksji krytycznej. Sztuka kształtowania przestrzeni, poprzez takie ujęcie, sama zostaje zaprezentowana jako arkadyjskie wspomnienie. Możemy odnieść wrażenie, że poprzez takie działania autor odsłania coś, co można nazwać wspomnieniem fundamentu. Dokonuje tego w świecie, w którym przestrzenią tożsamości i ekspresji współczesnych ludzi i społeczeństw staje się prze¬strzeń przedmiotów i sieci wirtualnych, wypierających zeń przestrzeń architektury.

Krzysztof Kalitko
Muzeum Narodowe w Poznaniu,
styczeń 2014

A rare occurrence; the appointing of primitive and childlike art, as mentor to knowledge, experience and education. An event, which is spoken of highly and faked blatantly, resulting in borderline stupidity of appearances, often forcing people to accept itself as artistic lunacy, for fear of being left alone. Very rarely is seen the real thing and here it is. It stands apart from the fake and a layman can tell.

Andrzej Wielgosz is an unbound artist and a professor – a unique institution by itself , and his life's work, PL 2.014, is an almost inadvertent self portrait. Audaciously uncomplicated and bold, to the learned intellect; deceptively simple, warm and curious to the lay mind, the work is a definition of the contradictions of reality and truth. The graphic stroke has a caveman primitiveness (read genuineness) and a futuristic sensibility. Yet the work does not leave the in-between untouched. One finds it extremely difficult to describe the work, if one's aim is to title it or categorize it. It escapes all description; even criticism. It's as unbiased, as only a child can be, absorbing subconsciously and reproducing it for no apparent reason, but a celebration of being alive.

Wielgosz work can hardly be a reference for a student of the 'visual' but ought to be a initiation into unlearning and de-schooling. For the ones aiming for a career and success, it may have side effects but for the ones with no aim, it could be a source of liberation and passion. It speaks to the collective human vernacular in a language of sounds which seems to resonate between them, rather than apply to the dictionary conventional for vocabulary and meanings, which may be found quantized by rules.

Try not to make sense but try to feel and it might all make sense.

One might find exuberance at such a discovery of perspective of thought in the axonometric of the visual. Colour might lead you to texture and texture to time. It might make you realize that we may break down nature into subjects to enable analysis but nature does not conform. It may disillusion the sense of control we feel associating with the 'built' environment, which has become a self conscious and a highly evolved 'living' being. It may also point out the difference between occupational education and the ultimate search driven by curiosity, which is oriented towards selfrealization and the divine.

Ar. Tawhid Khan,

Principal Architect and
Director , Nativity,
Bangalore –
India –
2014

A rare occurrence; the appointing of primitive and childlike art, as mentor to knowledge, experience and education. An event, which is spoken of highly and faked blatantly, resulting in borderline stupidity of appearances, often forcing people to accept itself as artistic lunacy, for fear of being left alone. Very rarely is seen the real thing and here it is. It stands apart from the fake and a layman can tell.

Andrzej Wielgosz is an unbound artist and a professor – a unique institution by itself , and his life's work, PL 2.014, is an almost inadvertent self portrait. Audaciously uncomplicated and bold, to the learned intellect; deceptively simple, warm and curious to the lay mind, the work is a definition of the contradictions of reality and truth. The graphic stroke has a caveman primitiveness (read genuineness) and a futuristic sensibility. Yet the work does not leave the in-between untouched. One finds it extremely difficult to describe the work, if one's aim is to title it or categorize it. It escapes all description; even criticism. It's as unbiased, as only a child can be, absorbing subconsciously and reproducing it for no apparent reason, but a celebration of being alive.

Wielgosz work can hardly be a reference for a student of the 'visual' but ought to be a initiation into unlearning and de-schooling. For the ones aiming for a career and success, it may have side effects but for the ones with no aim, it could be a source of liberation and passion. It speaks to the collective human vernacular in a language of sounds which seems to resonate between them, rather than apply to the dictionary conventional for vocabulary and meanings, which may be found quantized by rules.

Try not to make sense but try to feel and it might all make sense.

One might find exuberance at such a discovery of perspective of thought in the axonometric of the visual. Colour might lead you to texture and texture to time. It might make you realize that we may break down nature into subjects to enable analysis but nature does not conform. It may disillusion the sense of control we feel associating with the 'built' environment, which has become a self conscious and a highly evolved 'living' being. It may also point out the difference between occupational education and the ultimate search driven by curiosity, which is oriented towards selfrealization and the divine.

Text by Ar. Tawhid Khan , Principal Architect and Director , Nativity , Bangalore – India – 2014

Ar. Tawhid Khan,

Principal Architect and
Director , Nativity,
Bangalore – India – 2014

FORMA TO JĘZYK, KTÓRYM OBIEKTY KOMUNIKUJA SIE Z NAMI

It is an unspoken semiotic language imbued within the things that we build. Form speaks of a thing that is old, is modern, is soft, is uncomfortable. It says to us: 'hold this bit' or 'don't sit here'. It represents the weight of a culture's history, or sometimes just the yearnings of a midlife crisis.

Architects and designers strive to create forms that communicate the use and meaning of their creation before another person even touches it for the first time. Sometimes they take their inspiration from the natural world, and other times from the internal philosophies of their culture's thinkers, but what they are always doing (although perhaps not always consciously!) is creating a visual language in which to communicate.

It is perhaps fitting, then, that Dr. Andrzej Wielgosz, Designer and Professor of the Space Interpretation Design Studio at the University of the Arts, Poznan, has named his continuing project The Dictionary of Drawing Signs.

The ongoing project, that began in 1978, aims to create a database of two dimensional forms that can be cross referenced and searched based upon their visual elements. The main difference between these forms, and those in which we see constructed to make a poster, a house or a Ferrari, is that these forms are intentionally created without a defined meaning, but intuitively, upon a scale of diametrically opposed elements (black/white, hard/soft etc.). It is possible to see visual cues within each the forms as diverse as architectural plans, organic growth and the partial interruption of a digital video signal. Forms that seem both random and imbued with a hidden meaning.

If these collections of signs are a dictionary, then they are a unique dictionary where each word has no printed definition.

It is possible to find the sign / word that you want in the database through its visual components, but what it communicates remains uncertain. To continue the metaphor, one could say that The Dictionary of Drawing Signs represents all the 'grammar' and 'phonetics' of a word, but that word's actual meaning is interpreted by the viewer themselves.

In the same way that one might look upon Korean script and wonder its meaning (yet appreciate its aestheticism), the signs in The Dictionary... imply a language that is there, but not yet fully understood. It is implication where the beauty of the project lies. Dr. Wielgosz has constructed a language of images that is not constrained by meaning, but is free to be used as one sees fit -a visual toolbox.

The exhibition PL 2.014 could be described as one such context where The Dictionary... becomes an applied tool of exploration for both the designer and the viewer. Introducing the element of a 100 year time period within the context of the Polish Pavilion, the exhibition advocates the viewer to impart their own meanings upon the images. Four signs displayed side by side by their allocated year, these images are no longer ordered by their visual elements, but by their semiotic relationship to the viewer's perception of history, geography and by those the image accompanies. Dr. Wielgosz's work demonstrates the reciprocal nature of the signs produced by designed forms. Forms that not only impart meaning upon their audience but are also changed through that audience's own contexts. With an ever-growing database of visual signs, one wonders where the next application of The Dictionary... might take place? and in what language will it speak?

David Normington, Designer ,
Great Britain 16.12.2013

It is an unspoken semiotic language imbued within the things that we build. Form speaks of a thing that is old, is modern, is soft, is uncomfortable. It says to us: 'hold this bit' or 'don't sit here'. It represents the weight of a culture's history, or sometimes just the yearnings of a midlife crisis.

Architects and designers strive to create forms that communicate the use and meaning of their creation before another person even touches it for the first time. Sometimes they take their inspiration from the natural world, and other times from the internal philosophies of their culture's thinkers, but what they are always doing (although perhaps not always consciously!) is creating a visual language in which to communicate.

It is perhaps fitting, then, that Dr. Andrzej Wielgosz, Designer and Professor of the Space Interpretation Design Studio at the University of the Arts, Poznan, has named his continuing project The Dictionary of Drawing Signs.

The ongoing project, that began in 1978, aims to create a database of two dimensional forms that can be cross referenced and searched based upon their visual elements. The main difference between these forms, and those in which we see constructed to make a poster, a house or a Ferrari, is that these forms are intentionally created without a defined meaning, but intuitively, upon a scale of diametrically opposed elements (black/white, hard/soft etc.). It is possible to see visual cues within each the forms as diverse as architectural plans, organic growth and the partial interruption of a digital video signal. Forms that seem both random and imbued with a hidden meaning.

If these collections of signs are a dictionary, then they are a unique dictionary where each word has no printed definition.

It is possible to find the sign / word that you want in the database through its visual components, but what it communicates remains uncertain. To continue the metaphor, one could say that The Dictionary of Drawing Signs represents all the 'grammar' and 'phonetics' of a word, but that word's actual meaning is interpreted by the viewer themselves.

In the same way that one might look upon Korean script and wonder its meaning (yet appreciate its aestheticism), the signs in The Dictionary... imply a language that is there, but not yet fully understood. It is implication where the beauty of the project lies. Dr. Wielgosz has constructed a language of images that is not constrained by meaning, but is free to be used as one sees fit -a visual toolbox.

The exhibition PL 2.014 could be described as one such context where The Dictionary... becomes an applied tool of exploration for both the designer and the viewer. Introducing the element of a 100 year time period within the context of the Polish Pavilion, the exhibition advocates the viewer to impart their own meanings upon the images. Four signs displayed side by side by their allocated year, these images are no longer ordered by their visual elements, but by their semiotic relationship to the viewer's perception of history, geography and by those the image accompanies. Dr. Wielgosz's work demonstrates the reciprocal nature of the signs produced by designed forms. Forms that not only impart meaning upon their audience but are also changed through that audience's own contexts. With an ever-growing database of visual signs, one wonders where the next application of The Dictionary... might take place? and in what language will it speak?

David Normington, Designer ,
Great Britain 16.12.2013

FORM IS THE LANGUAGE IN WHICH OBJECTS COMMUNICATE WITH US.

SŁOWNIK ZNAKÓW RYSUNKOWYCH

TO **CYFROWA BAZA DANYCH** – WYSZUKIWARKA FORM I ZNACZEŃ
realizowana w różnych formach graficznych od 1978 r.

TO **ZORGANIZOWANY W OKREŚLONYM PORZĄDKU ZBIÓR FORM** – linii/ płaszczyzn – kresek/ plam,obrazów, rysunków, grafik, projektów, instalacji zbudowanych w relacji do doświadczenia/ „experience" planów, widoków, obrazów miejsc, miast, przestrzeni etc.

POLEGA NA **POSZUKIWANIU NOWYCH FORM ,NOWYCH ZNACZEŃ I NOWYCH WARTOSCI ZNAJDUJĄCYCH SIĘ MIĘDZY BIELĄ (ŚWIATŁEM) A CZERNIĄ (BRAKIEM ŚWIATŁA).**

TO **METODA PROWADZENIA DYSKURSU O FORMACH ZA POMOCĄ TYCH FORM** – W TYM SAMYM JĘZYKU.
Poszukiwania formalne zorganizowane w określonym porządku obejmują znaczny obszar spośród nieskończonych możliwości kombinatorycznych form i znaczeń.

Wiele spośród odnalezionych form nie posiada jasno określonego znaczenia.
TYLKO NIELICZNE MOGĄ MIEĆ CZYTELNY SENS, ZNACZENIE i WARTOŚĆ.

JEST **POSZUKIWANIEM PROJEKTOWYM** MOŻLIWYCH LECZ NIE WYARTYKUŁOWANYCH JESZCZE NOWYCH FORM I NOWYCH ZNACZEŃ W **NOWYCH PORZĄDKACH**. WSZYSTKIE FORMY SKŁADAJĄCE SIĘ NA "SŁOWNIK..." MOGĄ BYĆ ODCZYTYWANE JAKO:

CYFROWA BAZA DANYCH FORM I ZNACZEŃ ZORGANIZOWANA W OKREŚLONYM PORZĄDKU.
Formy w obrazach cyfrowych mogą być aktywne i stanowić rodzaj hipertekstu – odnosić się do innych baz danych form rysunkowych/ projektowych, etc.
FORMALNE PARADYGMATY PROJEKTOWE, inspirowane planami, projektami, widokami ,obrazami miejsc, mi ast, przestrzeni zorganizowane w określonym porządku
GRAFIKA/ OBRAZY, odnoszące się do samych siebie, których wartość polega na funkcji emotywnej

TO PERMANENTNA REFLEKSJA FILOZOFICZNA/GRAFICZNA/PROJEKTOWA TOCZONA ZA POMOCĄ FORM PROJEKTU, W TYM SAMYM JĘZYKU.

THE DICTIONARY OF DRAWING SIGNS

IS **DIGITAL DATA BASE** – SEARCH INGINE OF FORMS AND MEANINGS,
executed on many forms since 1978 up to now.

is **COLLECTION OF FORMS** – lines/surfaces, dashes/splashes – images, drawings, graphics, designs, files, installations organized on determine orders and executed in relation to the experience of sides plans, views and images of numbers of paces and the cities.

RELAY **ON SEARCH FOR THE NEW FORMS, NEW MEANINGS AND NEW VALUE INCLUDED in between WHITE (LIGHT) and BLACK (NO LIGHT).**

is an **ATTEMPT , METHODE TO FOSTER DISCOURS ON FORMS with A USE OF THIS FORMS**
– IN THE SAME LANGUGE.

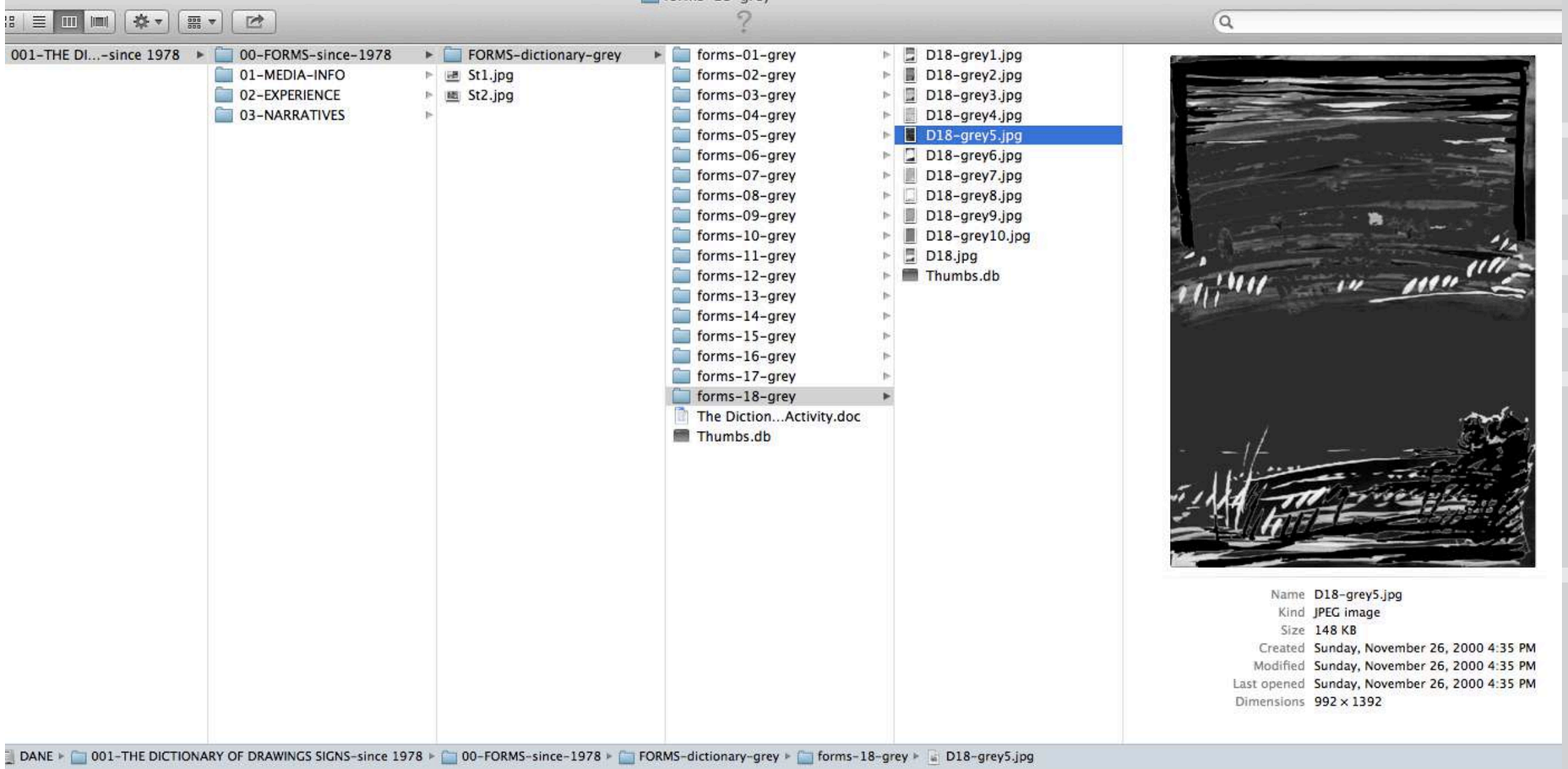
Many among founded forms do not have articulated meanings yet,
HOWEVER ONLY A FEW THEM COULD HAVE READABLE SENSE, VALUE AND DETERMINE MEANINGS.

IS A **DESIGN SEARCH** FOR POSSIBLE – HOWEVER DO NOT ARTICULATED YET
– NEW FORMS, NEW MEANINGS IN **NEW ORDERS**.

All of this forms creating "The Dictionary..." could be regarded as well as:

DIGITAL DATA BASE OF FORMS AND MEANINGS ORGANIZED ON DETERMINE ORDERS
Forms included at digital image might be active and related to hypertext (bar cod, photo cod etc) connected to determine digital data base of design/drawing forms
A FORMAL DESIGN PARADIGMA inspired by places, spaces, cities, graphics, image organized on determine order.
PRINTS/ IMAGES related to it self.

IS A PERMENENT PHILOSOPHICAL/GRAPHIC'S REFLECTION ON DESIGN CARRIED OUT WITH A USE OF FORMS OF DESIGN, IN THE SAME LANGUGES


001-THE DI...-since 1978
00-FORMS-since-1978
01-MEDIA-INFO
02-EXPERIENCE
03-NARRATIVES
FORMS-dictionary-grey
St1.jpg
St2.jpg
forms-01-grey
forms-02-grey
forms-03-grey
forms-04-grey
forms-05-grey
forms-06-grey
forms-07-grey
forms-08-grey
forms-09-grey
forms-10-grey
forms-11-grey
forms-12-grey
forms-13-grey
forms-14-grey
forms-15-grey
forms-16-grey
forms-17-grey
forms-18-grey
The Diction...Activity.doc
Thumbs.db
D18-grey1.jpg
D18-grey2.jpg
D18-grey3.jpg
D18-grey4.jpg
D18-grey5.jpg
D18-grey6.jpg
D18-grey7.jpg
D18-grey8.jpg
D18-grey9.jpg
D18-grey10.jpg
D18.jpg
Thumbs.db
Name D18-grey5.jpg
Kind JPEG image
Size 148 KB
Created Sunday, November 26, 2000 4:35 PM
Modified Sunday, November 26, 2000 4:35 PM
Last opened Sunday, November 26, 2000 4:35 PM
Dimensions 992 x 1392
DANE ▸ 001-THE DICTIONARY OF DRAWINGS SIGNS-since 1978 ▸ 00-FORMS-since-1978 ▸ FORMS-dictionary-grey ▸ forms-18-grey ▸ D18-grey5.jpg

ANDRZEJ WIELGOSZ

Projektant, autor klasycznych widoków aksonometrycznych wielu miast, m.in. miasta Poznań, Warszawa, Berlin, Kraków, Wrocław, Kalisz, Gniezno, Kórnik, Rogalin, etc oraz ich projektowej/ eksperymentalnej interpretacji. Autor projektu pod nazwą: "Słownik Znaków Rysunkowych / The Dictionary of Drawings Signs", projekt realizowany jest od 1978 r. Jest on cyfrową bazą danych eksperymentalnych form graficznych i projektowych inspirowanych formą poznawanych miejsc i miast.

Przedmioty badań:

2005/ 2013 – „WIZJE I UTOPIE PROJEKTOWE I ARCHITEKTONICZNE XXI WIEKU W KONTEKŚCIE NOWYCH MEDIÓW"
2004 / 2012 – „PRZESTRZENIE PUBLICZNE POZA MIEJSKIMI PRZESTRZENIAMI PUBLICZNYMI"
2003 / 2011 – „CYFROWA BAZA DANYCH FORM PRZESTRZENI PUBLICZNYCH W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEGO MIASTA"
2002 / 2011 – „DOŚWIADCZYĆ – PRZESTRZENIE PUBLICZNE W WIELKICH METROPOLIACH ISBN 978 83 88400 64 3

Autor monografii:

„Doświadczyć – przestrzenie publiczne w wielkich metropoliach", wydane przez UAP Poznań 2011, ISBN 978-83-88400-64-3
„O Rysunku, Obrazach, Architekturze i Utopii", wydane przez Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu i Miasto Poznań, Poznań 2004, ISBN 83-89525-95-X

www.uap.edu.pl
www.wielgosz.poznan.pl

Designer, author of classic isometric view of numbers of cities such as City of Poznan, Warsaw, Berlin, Cracow, Kalisz, Wroclaw, Gniezno, Kórnik, Rogalin, etc and their design/ experimental interpretation. Author of general design and art research project: "The Dictionary of Drawings Signs"/ "Słownik Znaków Rysunkowych", project executed since 1978. "The Dictionary..." is an digital data base including experimental graphic and design forms inspire by numbers of knowing places and cities.

Design research subjects matters:

2005/ 2013 – "XXI CENTURY DESIGN AND ARCHITECTURAL VISION AND UTOPIA IN A CONTEXT OF NEW MEDIA".
2004 / 2012 –„PUBLIC SPACE OUT OF THE CITY PUBLIC SPACE"
2003 / 2011 – "DIGITAL DATA BASE OF PUBLIC SPACE IN A ARCHITECTURE OF CONTEPMORARY CITIES"
2002 / 2011 – "EXPERIENCE – PUBLIC SPACE IN A HUGE METROPOLIS" ISBN 978 83 88400 64 3

Author of monography:

„Experience – public space in a huge metropolis", published UAP Poznan 2011, ISBN 978-83-88400-64-3
„About Drawings, Images, Architecture and Utopia", published by Accademy of Fine Arts in Poznan and City Publishing Hall, Poznan 2004, ISBN 83-89525-95-X

www.uap.edu.pl
www.wielgosz.poznan.pl

PL 2.014

Tribute to:
Kazimierz Malewicz & Stanisław Ignacy Witkiewicz

Autor | Author:
Andrzej Wielgosz
Wydział Architektury i Wzornictwa,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydawca | Publisher:
Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Recenzje | Review:
dr **Krzysztof Kalitko**
Tawhid Khan
David Normington

Projekt graficzny i skład | Graphic Design & DTP:
Cezary Tyliński

Poznań 2014
ISBN 978-83-63533-04-5

PL.2.04