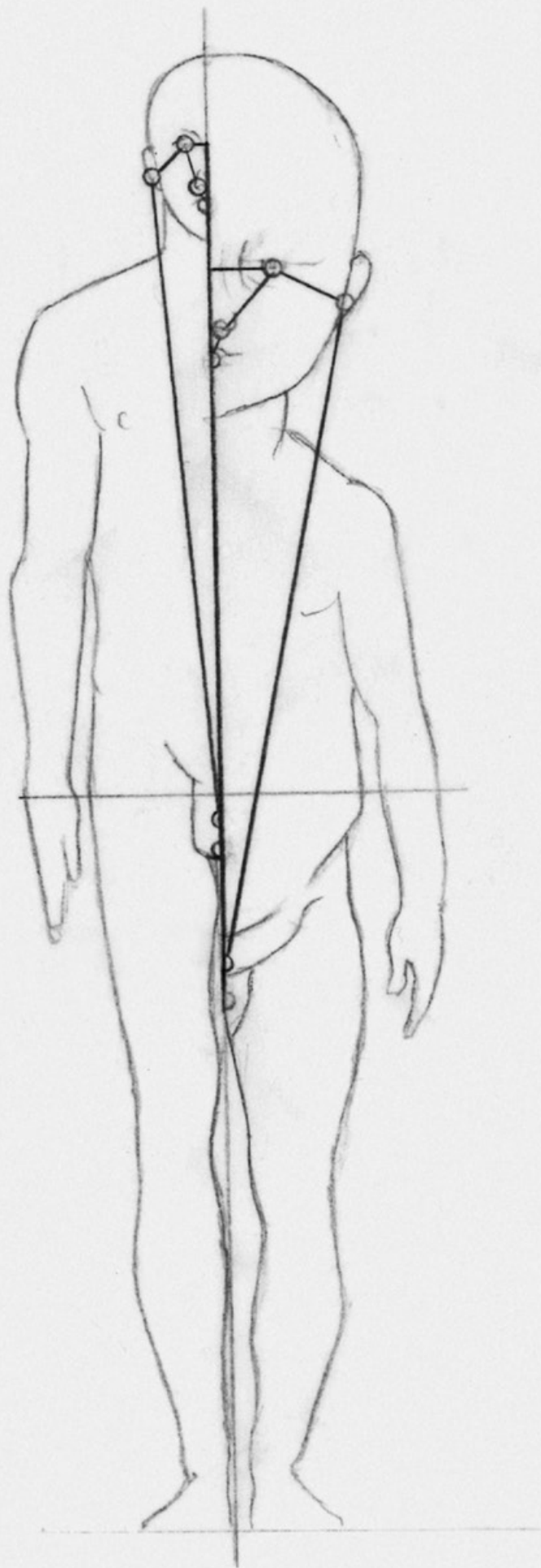




Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy | The Spinning Head

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art | 9.05–6.08.2017

9.05–6.08

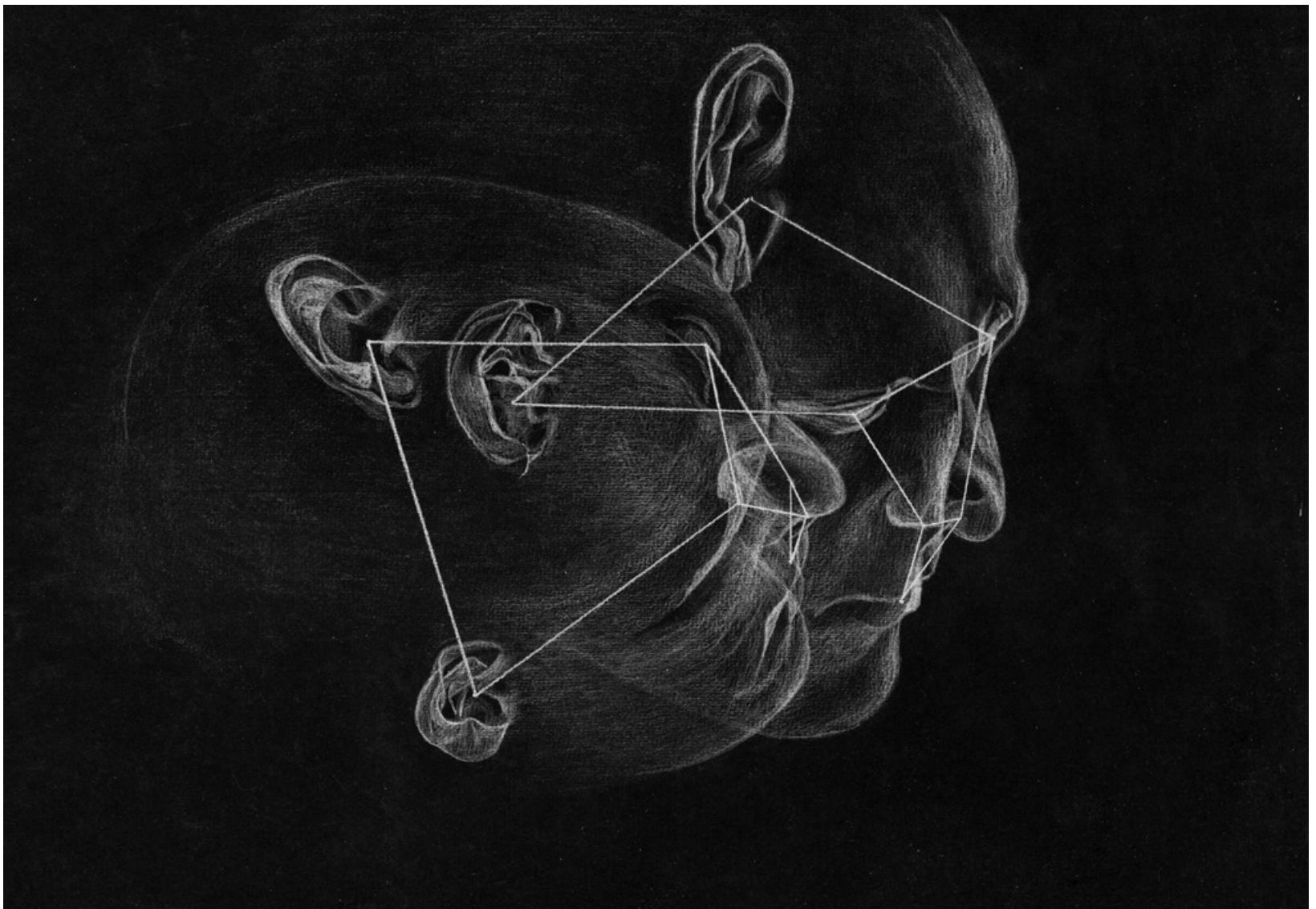
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy

Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

kurator | curator: David Crowley

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Katarzyna Kołodziej



Twarzą w twarz

Face to Face

David Crowley

Centralnym punktem nowej wystawy Jarosława Kozakiewicza w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki jest praca *Habitat* — rzeźba o wymiarach niewielkiego budynku. Widzowie mogą wchodzić do środka i przemieszczać się wewnątrz struktury o proporcjach wywiedzionych z proporcji ludzkiej twarzy. Forma *Habitatu*, który nie przedstawia ani nie symbolizuje twarzy, powstała na podstawie geometrycznego schematu ludzkiej fizjonomii. Połączywszy prostymi liniami oczy, uszy, nos i usta, artysta w istocie opracował „moduł” do tworzenia struktur złożonych z trójkątów i czworokątów. W odróżnieniu od pozostałych systemów proporcji opartych na idealizowanym ludzkim ciele (najbardziej znane to człowiek witruwiański i Modulor Le Corbu-

siera) moduł Kozakiewicza nie został pomyślany jako „harmonijny” system wyznaczania „właściwych” proporcji, jeśli chodzi np. o wysokość wnętrz, plany budynków czy projektowanie przestrzeni publicznych. Należy w nim widzieć raczej metodę stymulowania wyobraźni.

Kozakiewicz posługuje się swoim „modułem” fizjonomicznym na różne sposoby. Wykorzystywał go również w celach architektonicznych, na przykład projektując wieżę obserwacyjną na brzegu Warty (2009–2011). W konstrukcji tej najważniejszą rolę odgrywa wzrok, dlatego też każda z jej pięciu platform wspiera się na skróconym rdzeniu w punkcie wyznaczonym przez źrenicę oka w momencie, gdy głowa jest podniesiona do góry. Dla odmiany praca *Salto* (2012)

Salto, rzeźba site-specific, Sopot, 2012

Rysunek koncepcyjny do rzeźby *Salto*, 2012

na sąsiedniej stronie:

Fizjonomia przestrzeni II, 2015, kredka, papier

Somersault, a site-specific sculpture, Sopot, 2012

Preparation drawing for *Somersault* sculpture, 2012

opposite:

Physiognomy of Space II, 2015, crayon on paper

to studium ruchu w płaszczyźnie horyzontalnej. Forma rzeźbiarska 10-metrowej długości, zaprojektowana dla małego mola w Sopocie, wykreślona została na podstawie rysunku poruszającej się głowy zatrzymanej — niczym w kadrze filmowym — gdy wiruje w powietrzu. Siedem modułów ze stalowych rur i sklejki wydaje się staczać po niskiej platformie, jakby miało zatopić się w morzu. Nieprzypominająca ludzkiej twarzy struktura robi wrażenie owładniętej absurdalną chęcią poruszania się we wszystkich kierunkach.

Od niemalże 30 lat głównym tematem w twórczości Kozakiewicza pozostaje ludzkie ciało. Artysta, znany najbardziej dzięki swoim projektom urbanistycznym i architektonicznym (jak *Wieża miłości*, 2004; *Wieża tlenowe*, 2005; *Transfer*, 2007) oraz realizacjom bliskim land artu (*Projekt Mars*, 2003–2007), łączących ciało z jego otoczeniem, w istocie pokazuje nam, w jaki sposób człowiek za pomocą inwencji i wyobraźni może w sposób harmonijny kształtować własne środowisko. Wiele jego ekologicznych projektów odrzucających postulaty wysuwane przez aktywistów, ale też retorykę „rozwiązań” stosowanych z lubością przez architektów czy inżynierski pragmatyzm, ma wymiar jawnie utopijny — wydają się „niemożliwe”. Prace prezentowane w Zachęcie w jeszcze mniejszym stopniu kojarzą się z użytecznością; w zamian otrzymujemy skondensowaną mieszankę koncepcji teoretycznych i kompozycyjnych stanowiących podstawę większości jego dzieł.

W najnowszej prezentowanej w Zachęcie pracy, zatytułowanej *Siedlisko*, wyczuwamy odejście od utopijnych i optymistycznych projektów w rodzaju *Wieży miłości*. W 2016 roku artysta spotkał bezdomnego mężczyznę mieszkającego w nędznych warunkach w lesie pod Warszawą i postanowił stworzyć pracę, która w bardziej bezpośredni i indywidualny sposób odnosiłaby się do kwestii mieszkania. Rozpoczął od filmowania w pracowni. Bezdomny, stojąc przed szarą ścianą, patrzy wprost w kamerę. Milczy i trwa prawie w bezruchu, dostrzegamy jedynie mikroekspresje jego rysów umożliwiające spotkanie twarzą w twarz z drugim człowiekiem. Mamy ruchomy portret, na który Kozakiewicz nałożył linie geometrycznej siatki powstałej na bazie zdjęć mężczyzny. Linie-wektory kreślą wzór formy rzeźbiarskiej, która — zważywszy na tytuł pracy *Siedlisko* — jednoznacznie kojarzy się ze schronieniem. Widz patrzy z jednej strony na twarz bezdomnego mężczyzny, a z drugiej na rozbite, puste przestrzenie powstałe z jego spojrzeń i drgnień twarzy.

Wydaje się, że *Siedlisko* ma wymiar nie tylko estetyczny, ale i etyczny. Całą uwagę widza kieruje bowiem



na konkretną osobę, nawet jeśli jej tożsamość pozostaje nieokreślona. Prezentowana w Zachęcie praca zmusza nas do konfrontacji z twarzą drugiego człowieka, choćby za pośrednictwem ekranu. To spotkanie twarzą w twarz, pomimo „sztucznej” atmosfery galerii i rozpikselowanej formy projekcji wideo, sprawia, że widz przejmuje na siebie część odpowiedzialności. O patrzeniu w ten sposób na drugiego pisał filozof Emmanuel Levinas:

Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej nagą, najbardziej obnażoną. Najbardziej nagą, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażoną: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona, jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać¹.

Levinas pragnie zawrzeć etykę spotkania w pojęciu pewnej równości, którą nazywa „podstawowym ubóstwem twarzy”. Gdy maski i pozy znikają, twarz jest tym, co umożliwia autentyczne, żywe spotkanie. ●●●

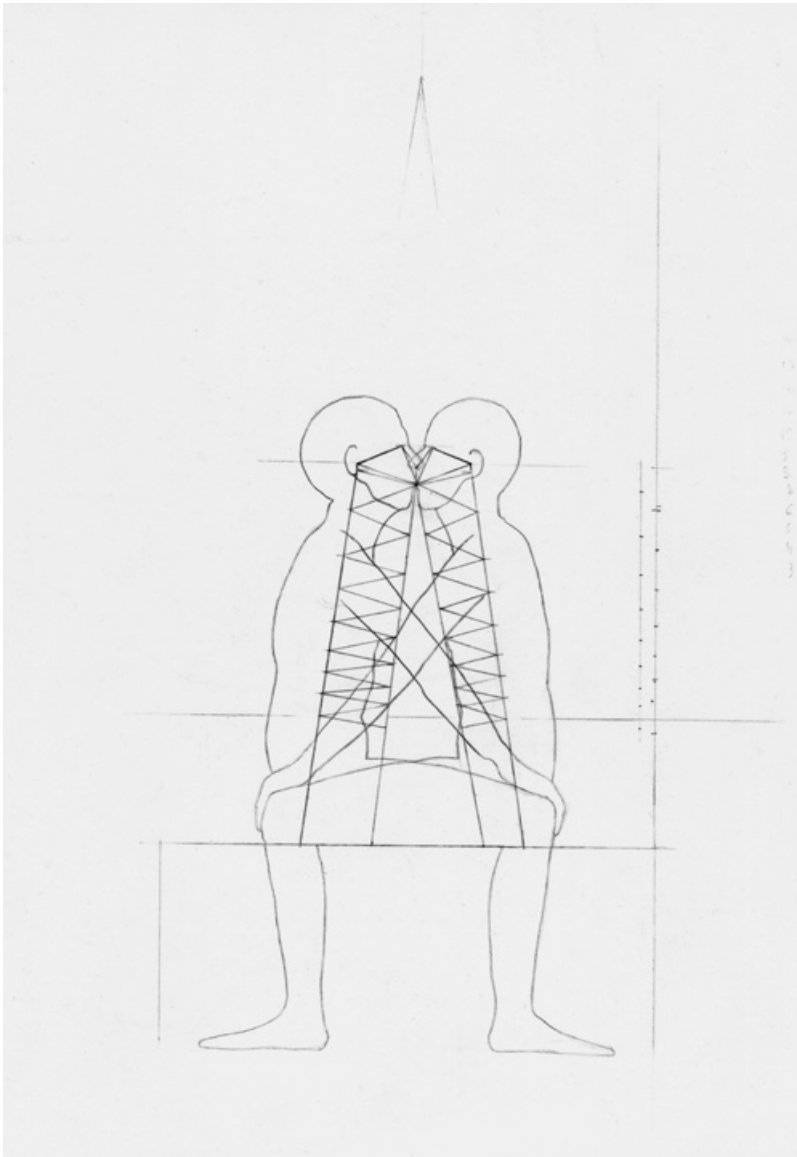
¹ Emmanuel Levinas, *Etyka i nieskończoność. Rozmowy z Philippe'em Nemo*, przeł. Bogna Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, Kraków 1991, s. 49.

Jarosław Kozakiewicz (ur. 1961), artysta. Działa na pograniczu sztuki, nauki i architektury. Absolwent rzeźby Akademii Sztuk

Pięknych w Warszawie i Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Profesor warszawskiej ASP. Artystyczno-architektoniczne projekty Kozakiewicza inspirowane współczesną ekologią, genetyką, fizyką, astronomią i starożytnymi koncepcjami kosmologicznymi poszukujące wzajemnych odniesień pomiędzy mikro- i makrokosmosem.

Świadomy analogii pomiędzy ciałem ludzkim i światem przyrody, kwestionuje on antropometryczny charakter człowieka w trwoniarskiego jako tradycyjny paradygmat architektury i proponuje w zamian paradygmat organiczny, „geometrię wnętrza”, gdzie przestrzeń określona jest przez linie łączące otwory ciała odpowiedzialne za funkcje życiowe.

Poszukiwania artysty zaowocowały m.in. utopijnymi i krytycznymi projektami z zakresu architektury, urbanistyki, sztuki ziemi. Niektóre z nich nagrodzone zostały w prestiżowych konkursach architektonicznych, m.in. na projekt Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu *Znaki Czasu* (2004) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2007). W 2005 roku projekt Kozakiewicza wygrał międzynarodowy konkurs na Park Pojednania w pobliżu Muzeum w Auschwitz-Birkenau, a w 2007 roku ukończono jego *Projekt Mars*, wielohektarową rzeźbę ziemną przekształcającą krajobraz w miejscu kopalni węgla brunatnego wokół jeziora Baerwalde w Niemczech. Inne projekty to często utopijne propozycje rozwiązań ekologicznych lub symbolicznych w zakresie planowania przestrzennego (*Transfer*, 2006) lub architektury (*Oxygen Towers*, 2005). W 2006 roku Kozakiewicz reprezentował Polskę na 10 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji.



The centrepiece of Jarosław Kozakiewicz's new exhibition at Zachęta — National Gallery of Art is *Habitat*, a sculpture the size of a small building. Visitors can enter in and pass through a structure that owes its proportions to the intimate scale of the human face. Not a representation of a face nor its symbolisation, *Habitat* derives its form from projective geometry based on human physiognomy. Connecting the points of the eyes, ears, nose and mouth with straight lines, Kozakiewicz has, in fact, created a 'module' for the production of structures made of trapezoids and triangles. Unlike other proportional systems derived from an idealized human body (most famously Vitruvian man and Le Corbusier's Modulor), Kozakiewicz's module lays no claim to be a 'harmonic' system to govern the 'correct' proportions for the height of interiors, the floor plan of buildings or other architectural matters. It is better understood as a way of stimulating the imagination.

Kozakiewicz has employed this facial 'module' in diverse ways. He put it to architectural purposes when he designed an observation tower overlooking the river Warta (2009–2011). The structure privileges sight and so each of its five platforms cantilevers off a central twisting core at a point determined by the pupil in the eye when a head is raised vertically. By contrast, *Somersault* (2012), explores a lateral movement. A 10 metre long sculptural form created by Kozakiewicz for a small pier in the coastal town of Sopot, *Somersault* was derived from a drawing of moving head captured — like a series of still images in a film — twisting through the air. The seven modules, fashioned from steel pipes and plywood, appear to tumble along the low platform before plunging towards the waterline. Eschewing the upright and frontal disposition of the human face, the structure seems to be overcome by an irresistible and yet paradoxical impulse to move.

For almost three decades, Kozakiewicz's work has a remarkably constant focus on the human body. Perhaps best known for urban and architectural schemes (such as *The Tower of Love*, 2004; *Oxygen Towers*, 2005; *Transfer*, 2007), and works of land art (*Project Mars*, 2003–2007) that seek to connect the human body with the natural world, Kozakiewicz has explored how human invention and imagination can harmonise with the environment. Rejecting proscription of the kind demanded by activists, the rhetoric of 'solutions' favoured by architects, or the pragmatism of the engineer, many of his ecological schemes have had distinctly utopian, even 'impossible' dimensions. The works on display in Zachęta are even less concerned with utility; offering, instead, a distillation of the intellectual and compositional principles on which much of his output has been based.

One senses a shift of mood away from utopian and euphoric schemes like *The Tower of Love* in the most recent work on display in Zachęta, *Dwelling*. In 2016 Kozakiewicz met a homeless man who had been living rough in the forests outside Warsaw and resolved to make a work which addressed the question of inhabitation in a more direct fashion. He began by filming in the studio. The homeless man standing before a grey wall stares back at the camera. Silent and almost motionless, his movements are little more than the micro-expressions on which human face-to-face communication often depends. A moving portrait, Kozakiewicz laid projective geometries derived from the man's features over the footage. These vectors also form the generative patterns for an accompanying sculptural form which perhaps, given the work's name, *Dwelling*, suggests a shelter. Turning one way the viewer looks on the face of the homeless man and, turning another, he or she sees the splintered voids formed by his glances and twitches.

One senses in *Dwelling* not just aesthetics but also ethics. It draws the viewer's attention to a singular individual, even if the subject's identity is undeclared. This work displayed in Zachęta demands that we confront the face of another being, albeit one mediated on screen. Even within the artificial atmosphere of the gallery and pixelated form of the video project, a face to face encounter places responsibilities on the viewer too. Of looking another in the face, philosopher Emmanuel Levinas has said:

There is first the very uprightness of the face, its upright exposure without defence. The skin of the face is that which stays most naked, most destitute. It is the most naked, though with decent nudity. It is the most destitute also: there is an essential poverty in the face; the proof of this is that one tries to mask this poverty by putting on poses, by taking on a countenance. The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill.¹

Levinas' purpose is to frame the ethics of the encounter in terms of the equality of what he calls the 'essential poverty in the face'. When symbols and masks are abandoned, the face permits truly vital encounters. ●●●

¹ Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity, Conversations with Philippe Nemo*, trans. Richard A. Cohen, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1995, p. 85.

Projekt Mars, 2003–2007, rzeźba ziemna, Boxberg, Niemcy

na sąsiedniej stronie:

Wieża miłości, 2004, makieta: tworzywo sztuczne, stal, skala 1 : 400

Wieża miłości, 2004, ołówek, papier

Oxygen Towers, 2005, architectural model, composite material, scale 1 : 100

Mars Project, 2003–2007, earth sculpture, Boxberg, Germany. Photo ©LMBV/Radke

opposite:

The Tower of Love, 2004, model: composite material, steel, scale 1 : 400

The Tower of Love, 2004, pencil on paper

Jarosław Kozakiewicz (b. 1961) is an artist working at the junction of art, science and architecture. A graduate of the Faculty of Sculpture at the Warsaw Academy of Fine Arts and Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York. Professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Kozakiewicz's artistic and architectural projects are inspired by contemporary ecology, genetics, physics, astronomy and ancient cosmological concepts in search of cross-references between the micro- and macrocosm.

Aware of the analogy between the human body and the natural world, he challenges the anthropometric nature of the Vitruvian Man as the traditional paradigm for architecture and instead proposes an organic paradigm, 'interior geometry', where space is determined by the lines connecting the orifices of the body responsible for vital functions.

The artist's quests resulted in, i.a. utopian and critical projects in the field of architecture, urban planning, land art. Some of them were awarded in prestigious architectural competitions, among others for the design of the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń (2004) and the Museum of Modern Art in Warsaw (2007). In 2005, his project won the international competition for the Reconciliation Park in the vicinity of the Museum in Auschwitz-Birkenau, and in 2007 his *Project Mars* was completed — many hectares of earthen sculpture, transforming the landscape of the lignite mines around the lake Baerwald in Germany. Other projects are often Utopian solutions for environmental problems, symbolic spatial planning (*Transfer*, 2006) or architecture (*Oxygen Towers*, 2005). In 2006, Kozakiewicz represented Poland at the 10th International Architecture Exhibition in Venice.





Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi — w hołdzie Gordonowi Matcie-Clarkowi, 2013, stal, płyta gipsowa, parkiet dębowy

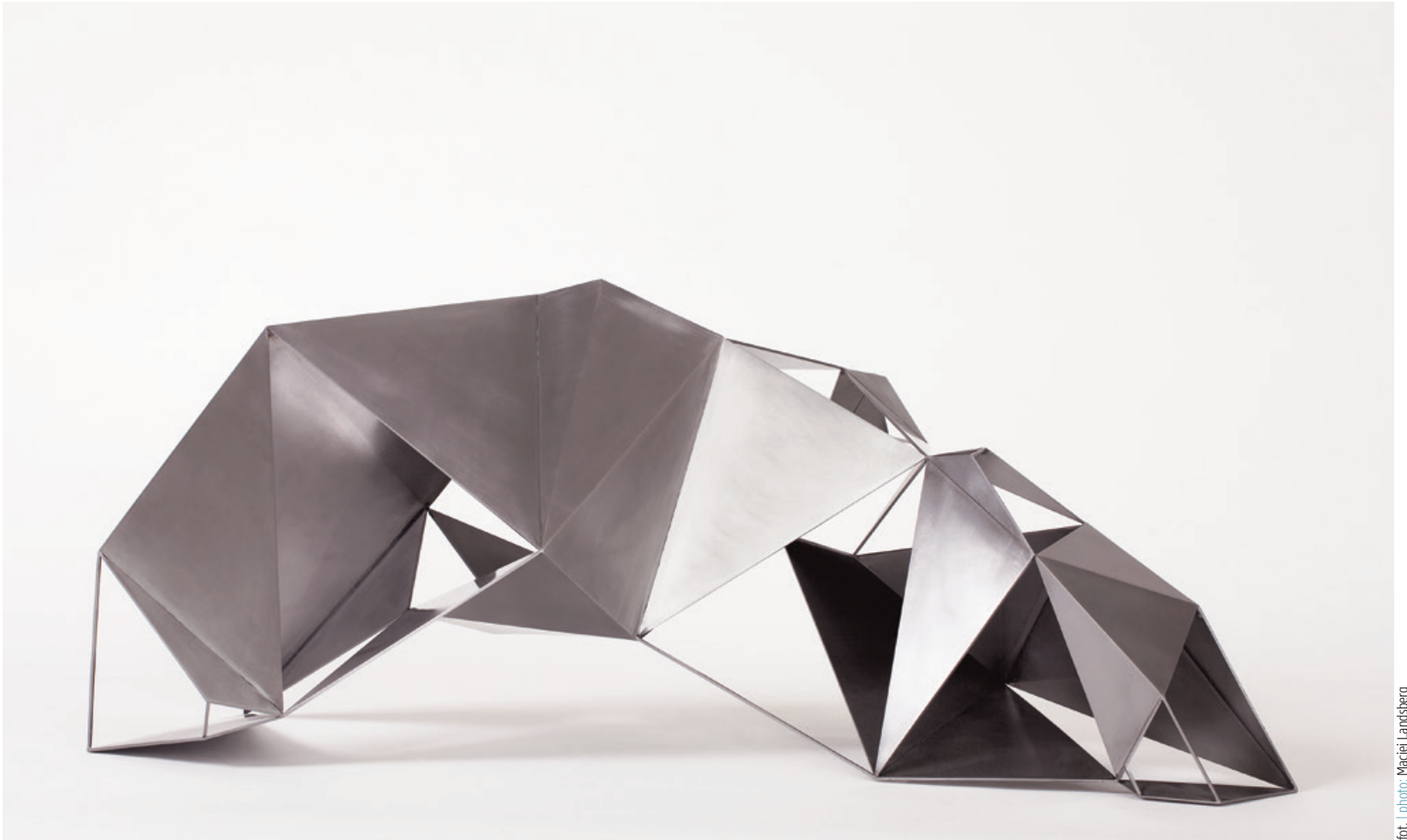
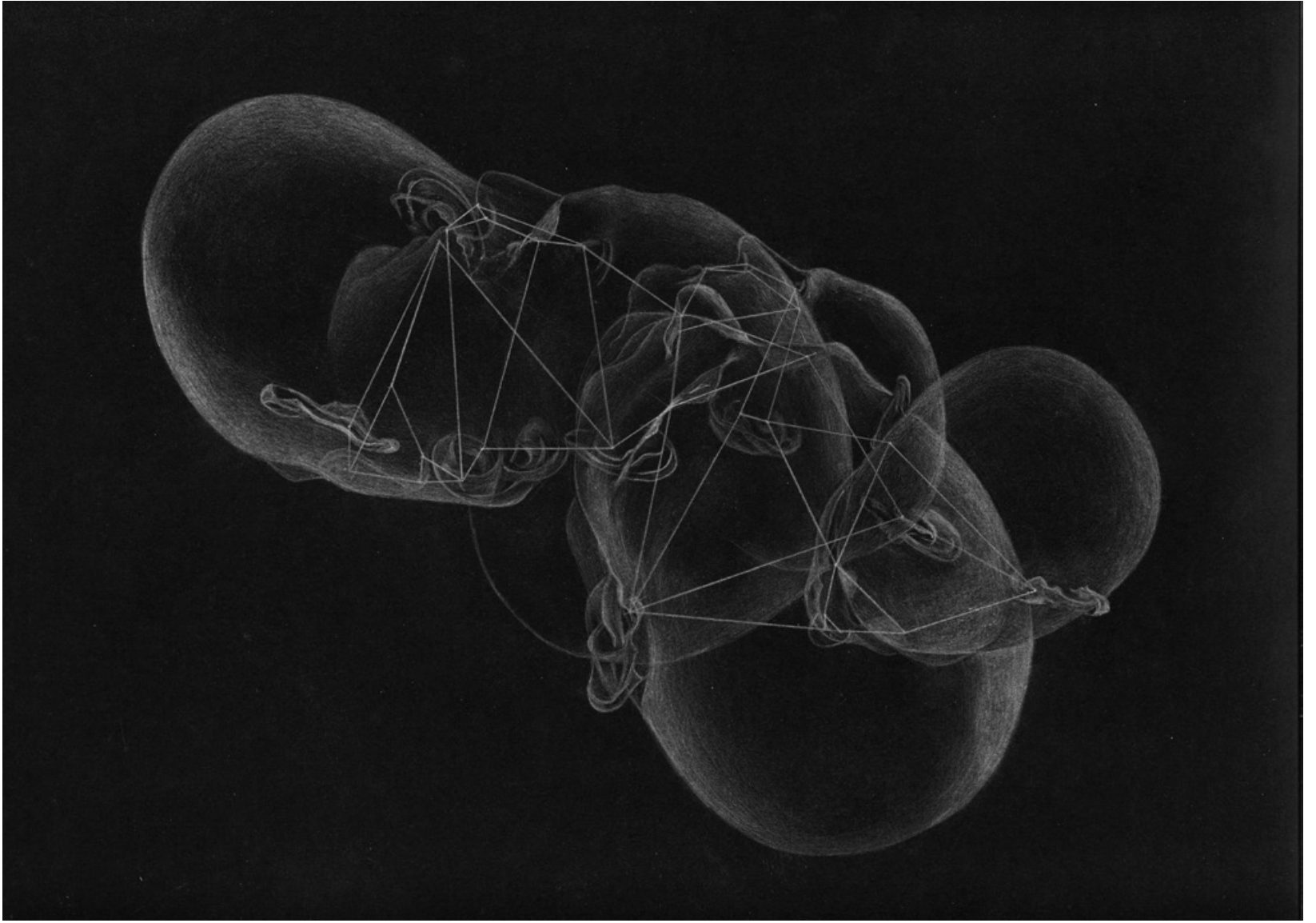
na sąsiedniej stronie:
Przedwczesne powitanie I, 2015, rysunek koncepcyjny

Przedwczesne powitanie, 2016, stal

Anarchitekton, 29.7 square metres of floor — homage to Gordon Matta-Clark, 2013, steel, plasterboard, oak parquet

opposite:
Premature Welcome I, 2015, preparatory drawing

Premature Welcome, 2016, steel



Kwestia ciała

The Body in Question

Joseph Rykwert

Dzisiaj bardzo rzadko — o ile w ogóle — spotyka się artystów, którzy byliby tak bardzo zainteresowani mechaniką funkcjonowania ciała w jego otoczeniu jak Jarosław Kozakiewicz. Mnie również to ciekawi i przyznam, że nasze myślenie jest w wielu punktach zbieżne. Pamiętam, jak robiłem kopię atramentem — nie wiem, jak lekko-myślny musiał być bibliotekarz, który mi na to pozwolił — świetnej ryciny Roberta Fludda przedstawiającej powiązania ciała ze światem zmysłów. Wiem, że ta rycina fascynowała również Kozakiewicza, jako element wielowiekowych rozważań nad funkcjonowaniem ciała w otoczeniu przestrzennym, ale też jako próba wizualizacji tego funkcjonowania, a także zasad — może nawet reguł matematycznych, które rządzą tego typu relacjami. Ponadto Kozakiewicz ma świadomość historycznego wymiaru tego tematu — choć czasem może być zniecierpliwiony ograniczeniami, jakie to ze sobą niesie.

Niecierpliwość można jednak uznać za nieodłączną cechę tego zaangażowania. Wszak kanoniczna figura stanowiąca ucieleśnienie refleksji starożytnych Greków na ten temat — słynny Doryforos (gr. niosący włócznię) Polikleta to naturalnej wielkości posąg z brązu przedstawiający mężczyznę „zatrzymanego w ruchu”. Oryginał dzieła nie przetrwał do naszych czasów, ale znany jest dzięki licznym marmurowym kopiom z okresu hellenistycznego i rzymskiego, ma też swój żeński odpowiednik — posąg rannej Amazonki, kanon żeńskich proporcji. Ale to już całkiem inna historia.

Najbardziej znanym literackim opracowaniem tego tematu jest kanoniczna figura opisana przez Witruwiusza na początku trzeciej książki jego traktatu *O architekturze ksiąg dziesięć* — męskie ciało w dwóch pozycjach: wpisane w kwadrat z wyciągniętymi poziomo ramionami i złączonymi nogami oraz wpisane w okrąg z nogami i ramionami rozstawionymi szeroko; figura ta miała stać się wzorcem harmonijnych proporcji w budownictwie.

Mimo sławy, jaką cieszył się w okresie imperium, posąg Polikleta, podobnie jak wiele innych „klasycznych” rzeźb, u schyłku starożytności popadł w zapomnienie. Jednak pojęcie, którego był ucieleśnieniem, przetrwało, co prawda tylko w wersji witruwiańskiej. W średniowieczu dzieło Witruwiusza było znane i cenione; kopiowano je wielokrotnie w klasztornych skryptoriach. Jego echa powracają w myśli chrześcijańskiej. Przywołam tu na świadka świętego Augustyna, który w *Państwie Bożym* zachwycą się niewysłowionym pięknem ludzkiego ciała: jego budowa — przekonuje filozof — pozwala wykonywać wszelkie stojące przed nim zadania. Ale oprócz zdolności do artykulacji i mobilności ciało kryje w sobie pewne związki liczbowe, które są tak piękne, że:

zaprawdę nic takiego w ciele nie znajdziemy, co ku pożytkowi stworzone jest, a co by jednocześnie nie było ozdobą tego ciała. Lepiej byśmy to zrozumieć jeszcze mogli, gdybyśmy dobrze poznać mogli wszystkie wartości tych miar, które w ciele wszystko spajają i dostosowują do celu właściwego.

Możliwe jest, że niektóre z tych wartości przy pilnym badaniu tych części, co są na zewnątrz widzialne, może wysledzić ludzka biegłość. Tych jednakże, co są ukryte i niedostępne wzrokowi naszemu, jak np. owe niesłychanie powikłane zwoje żył, nerwów i wnętrzości, tajemnice tych miejsc, gdzie jest siedlisko i źródło życia, nikt zbadać i określić nie zdoła. Prawda, że zamiłowani w wiedzy lekarze, tak zwani anatomowie, nie bez pewnego okrucieństwa rozcinają ciała umarłych albo też umierających pod ich badawczym nożem i w ten sposób wszystkie ukryte części ciała ludzkiego, choć w niezbyt ludzki sposób zbadane zostały. Czyniono w tym celu, iżby się nauczyć, co, gdzie i w jaki sposób leczyć potrzeba. Pomimo tego wartości, o których mówimy, a z których się składa owa stosowna łączność, tak zwana po grecku *ἁρμονία* [harmonia], łączność wszystkich części wewnątrz i zewnątrz, w jedno jakoby narzędzie, w całość ciała ludzkiego, mogą powiedzieć, że je ktoś należycie zrozumiał, skoro się nikt nawet badać ich nie odważył? Gdyby one mogły być należycie poznane nawet w wewnętrznych organach ciała, które nie są wcale piękne, to jednakże zachwyt by w nas wzbudzało piękno umysłowe, zachwyt pożądanyszy i miłszy dla umysłu (bezpośredniego), niż ten zachwyt, co pochodzi z jakiegokolwiek pięknego kształtu, miłego tylko oczom, pośrednim narzędziom umysłu.¹

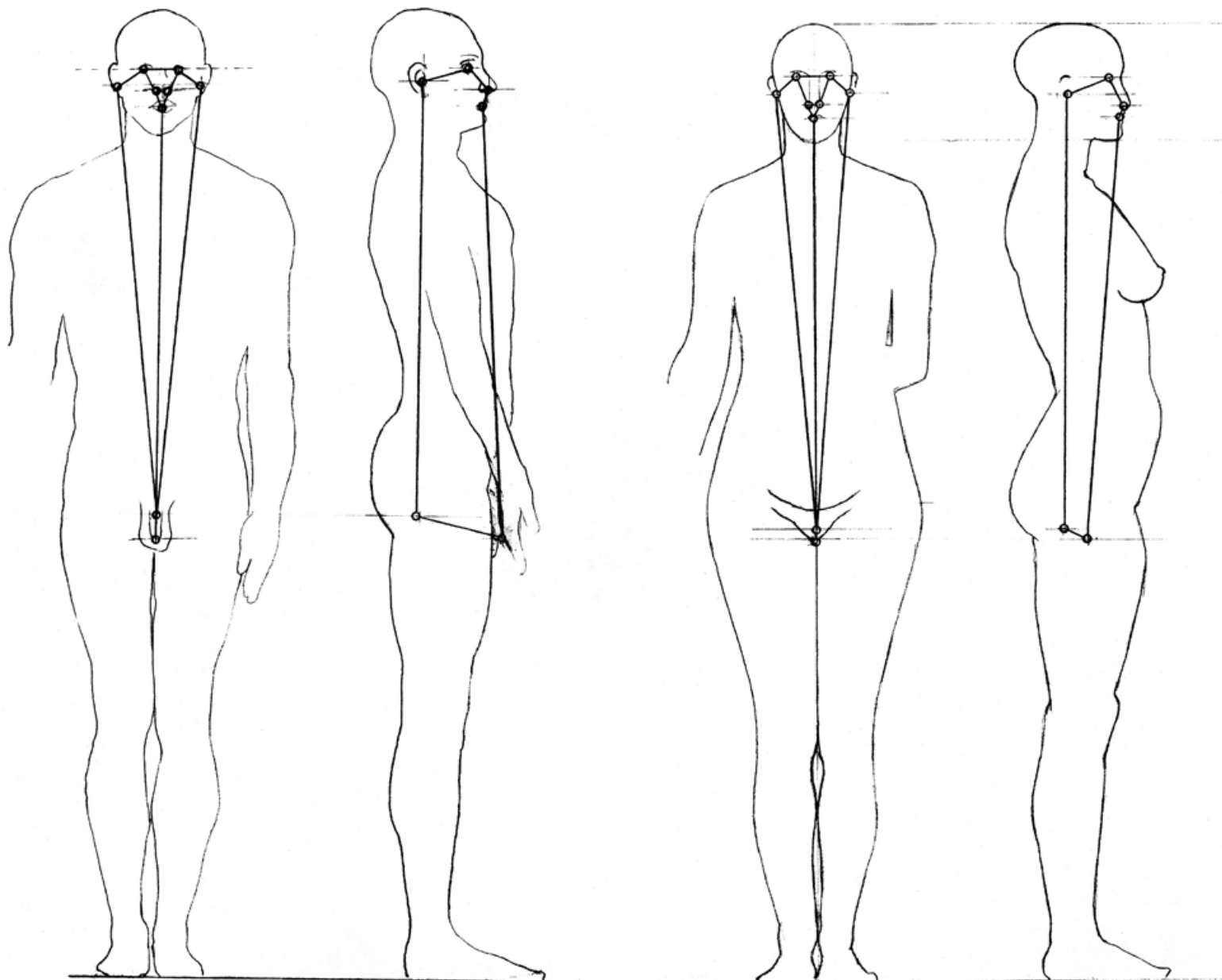


Mikrokosmos, zbiór z opactwa Prüfening, poł. XII wieku, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium

Microcosmos, Prüfening Miscellany, mid of 12th century, Bayerische Staatsbibliothek, Munich

na sąsiedniej stronie:
Absentia, 2002, ołówek, papier

opposite:
Absentia, 2002, pencil on paper



Według świętego Augustyna niektóre części ciała służą tylko jego urodzie i nie mają oczywistego zastosowania — na przykład sutki w męskim ciele lub broda na twarzy — dlatego też dochodzi on do wniosku, że głównym celem stworzenia ciała było piękno, o czym pisze, nawiązując do Owidiusza:

Minie przecież ten pożytek praktyczny i przyjdzie czas, że będziemy się wszyscy wzajemnie cieszyć i zachwycać urodą naszą bez żadnego cienia pożałliwości. [...] Czyż i te miejsca ciała, gdzie zmysły są umieszczone i wszystkie inne członki, nie są tak rozmieszczone i sam wygląd, kształt i postawa całego ciała nie są tak urządzone, iżby wskazywały, że przeznaczone są na słuźenie duszy rozumem obdarzonej? Nie jest człowiek stworzony na podobieństwo zwierząt, rozumu pozbawionych, które, jak widzimy do ziemi są pochylone: kształt ciała jego ku niebu wyprostowany przypomina mu, że w tych rzeczach smakować ma, co na wysokości są?

Istnieje wiele rodzajów harmonii bądź dysharmonii, do których można się odnieść, badając ciało: Kozakiewicz oparł swoje rozważania na relacji między otworami znajdującymi się w ludzkim ciele — siedem z nich mieści się w głowie, dwa poniżej pasa — nawiązując tym samym do Platona, który połączył ludzkie zdolności z odpowiednimi otworami w głowie³. One to rządzą czterema z pięciu zmysłów, tylko zmysł dotyku powiązany jest z członkami i otworami zlokalizowanymi poniżej pasa — koncepcję tę ilustruje luźna karta pochodząca ze słynnego skryptorium w południowej Bawarii w Prüfening, wedle której otwory w głowie korespondują z gwiazdami na niebie. Odwołując się do tak silnie zakorzenionych w tradycji pojęć, Kozakiewicz przekształcił geometryczny wzorec w projekt szkieletowej wieży, mającej stanąć na brzegu Warty.

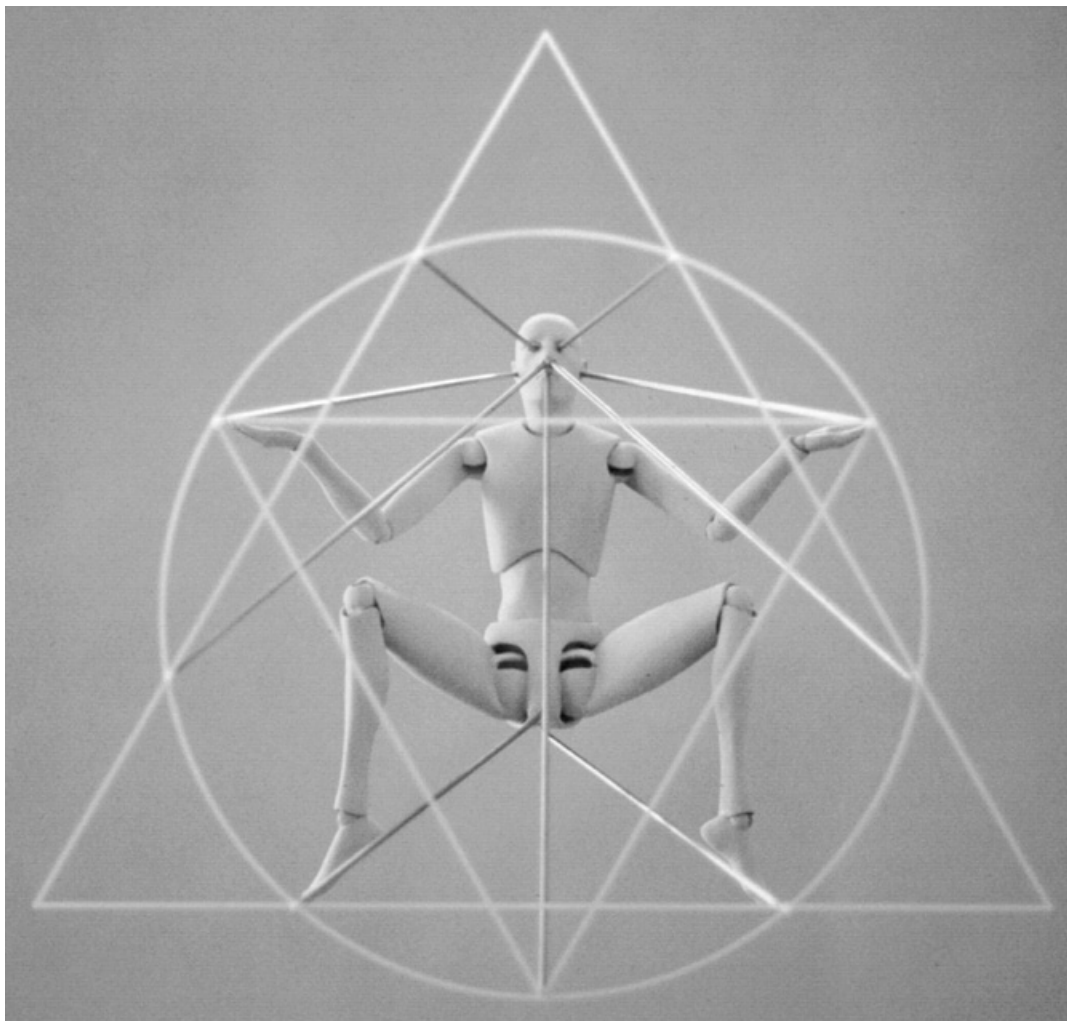
Zachwyt nad pięknem ludzkiego ciała powraca także u innych pisarzy średnio-wiecznych — przenikniętych duchowością — dla których staje się ono odpowiednikiem całego społeczeństwa. Ideę tę wyrażano na różne sposoby: motyw ciała jako

zbioru skłóconych ze sobą członków, znany już w starożytnym Egipcie, występuje w wielu antycznych i średniowiecznych opowieściach, w których spory zostają zażegnane, a społeczeństwo na powrót się jednoczy.

Fascynacja ciałem i jego atrybutami staje się wręcz obsesyjna, co zrozumiałe, gdy w XV wieku humanizm przywraca człowiekowi centralne miejsce w świecie. W czasach Leonarda (a później Michała Anioła) sekcje zwłok traktowano jak metodę badawczą stosowaną nie tylko przez anatomów, ale też artystów. Zapewne to za sprawą artystów i ich zdolności do odwzorowywania ciała w najdrobniejszych szczegółach lekarze i fizjododzy mogli poznać złożoną budowę ludzkiego organizmu.

W wyniku krytycznej lektury Witruwiusza Leonardo doszedł do wniosku, że środek stabilnego ciała wpisanego w kwadrat znajduje się w punkcie generującym u podstawy penisa, lecz kiedy ramiona i nogi są rozstawione i wpisane w okrąg, to ów punkt przemieszcza się w okolice pępka. Ten pierwszy ruch stał się centralnym motywem pracy Kozakiewicza *Enneagram*, w której próbuje on ukazać metafizyczne implikacje owego pierwotnego przejścia. Leonardowi dało ono asumpt do wieloletnich studiów nad geometrią ludzkiego ciała w ruchu, udokumentowanych częściowo przez jego ucznia w manuskrypcie znanym jako *Codex Huyghens*. Wprawdzie istnieją też inne teksty Leonarda rozproszone w różnych źródłach, jednak nie wydaje się, by pisane były jego ręką.

Z kolei współczesny Leonardowi i współpracujący z nim sienieński inżynier, architekt i malarz Francesco di Giorgio Martini wpisał figurę ludzką w plan miasta, nadając w ten sposób wizualną formę kolejnemu toposowi. Oferując bliźniaczy wizerunek ciała i miasta, Francesco stworzył kolejną reprezentację mikrokosmosu. Potraktował ludzkie ciało jak skondensowany wszechświat — koncepcja ta była znana już w starożytności — i nadał planowi miasta godność analogiczną do godności ciała. Rysunek Francesca był kopiowany, ale rozpowszechnił się dopiero kilka wieków po



Enneagram, 2001, tworzywo sztuczne, pręty stalowe

na sąsiedniej stronie:

Wieża obserwacyjna nad Wartą, 2009–2011, rysunek koncepcyjny

Wieża obserwacyjna nad Wartą, 2009–2011, obiekt architektoniczny: stalowa konstrukcja, drewniane platformy (widok)

Enneagram, 2001, composite material, steel bars

opposite:

Observation Tower on the Warta River, 2009–2011, preparatory drawing

Observation Tower on the Warta River, 2009–2011, architectural object: steel framework, wooden platforms (view)

jego śmierci, choć sama kwestia była szeroko dyskutowana i — jak dowodzi mój cytat ze świętego Augustyna — stała się częścią intelektualnej tradycji Zachodu. Być może jest czymś charakterystycznym dla naszych czasów, że gdy Le Corbusier niespełna wiek temu zaczął rozwijać analogiczne koncepcje, nie odwoływał się do wspomnianych przeze mnie źródeł europejskich, ale wolał szukać inspiracji w okultystycznych rozważaniach swoich przyjaciół; którzy opowiadali mu o pierwszym człowieku w mitologii Hindu, Puruszy — jego gigantyczne ciało miało zainspirować Le Corbusiera i służyć mu za wzór, gdy pół wieku później tworzył projekt miasta Czandigarh, nowej stolicy indyjskiego stanu Pendżab.

Projekt Czandigarhu — przynajmniej w tej części, za którą odpowiadał Le Corbusier — to próba uczynienia z figury ludzkiej gwaranta i strażnika zasady „złotego podziału”, który — jak mniemał architekt — miał stać się powszechnie stosowanym standardem w kształtowaniu środowiska naturalnego przez człowieka.

Jednak Le Corbusier i jego zwolennicy ponieśli klęskę, Unia Europejska odrzuciła bowiem „złoty podział” jako normę w budownictwie, przyjmując w to miejsce pierwiastek kwadratowy ($\sqrt{2}$) — od dawna stosowany w przemyśle niemieckim jako wyznacznik proporcji w schematach wymiarowych; warto jednak pamiętać, że wszyscy nosimy przy sobie pamiątki tej bitwy w postaci kart kredytowych — prostokątów odzwierciedlających zasadę „złotego podziału”.

Oczywiście Kozakiewicz jako rzeźbiarz i artysta realizujący projekty environment wcale nie musi interesować się tymi dysputami i podobnymi „starożytnościami”, nawet jeśli porywająca geometria jego projektów dowodzi, że to właśnie one i pokrewne im nauki przyrodnicze były źródłem jego inspiracji. Przedmiotem

fascynacji Kozakiewicza jest nie tylko „standardowe”, dojrzałe ciało, ale także jego przemiany, poczynając od najwcześniejszego dzieciństwa do dojrzałości, które stara się ukazać, poddając ciało geometrycznej transformacji, czego przykładem jest jego projekt *Absentia*. W jednej ze swoich ostatnich prac *Anarchitekton* artysta zrzuca pęta nałożone przez Witruwiusza i Le Corbusiera, sprzymierzając się niejako z Gordonem Mattą-Clarkiem i jego pojęciem „anarchitektury”: anarchiczną i przewrotną interpretacją modernistycznego funkcjonalizmu i konceptualną gloryfikacją wolności — tak ciała, jak i struktury.

*

Pozwolę sobie dodać na zakończenie małą osobistą uwagę jako postscriptum — był taki czas tuż przed wybuchem wojny, kiedy jako uczeń gimnazjum Mikołaja Reja większość dnia spędzałem na tyłach Zachęty, i oczywiście czasami mijałem jej potężną i majestatyczną — powiedziałbym nawet szacowną — fasadę. Nigdy jednak nie przyszło mi do głowy, że kiedyś napiszę tekst do jednego z katalogów galerii, to przekraczało granice mojej uczniowskiej wyobraźni. ●●●

- 1 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. ks. Władysław Kubicki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2002, s. 951–952.
- 2 Ibidem, s. 952 i s. 951.
- 3 Platon, *Timajos*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa, 1986, 44 d, 45, 70, s. 55, 56, 95.

Tekst opublikowany w książce *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie*, towarzyszącej wystawie, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017

Joseph Rykwert (ur. 1926, Warszawa) — historyk i krytyk architektury, emerytowany profesor architektury na Uniwersyte-

cie Pensylwańskim. Wykładał m.in. w Hochschule für Gestaltung w Ulm, Royal College of Art w Londynie, na Uniwersytecie w Cambridge i Uniwersytecie Pensylwańskim. Jako profesor wizytujący prowadził zajęcia na większości prestiżowych uczelni architektonicznych na całym świecie. Wielu z jego studentów jest dziś uznanymi w świecie architektami, jak np. Daniel Libeskind czy Alberto Pérez-Gómez. Autor licznych książek, m.in. *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World* (1963); *The First Moderns* (1980); *The Judicious Eye. Architecture against the other Arts* (2008), tłumaczonych na wiele języków. Jego pierwsza książka przetłumaczona na język polski to *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast* (2013).

Few — if any — artists nowadays have concerned themselves so intimately with the mechanics of the body's engagement in its environment, as has Jarek Kozakiewicz. It is a concern of his which I share and which has been the motive of much of my own — very different — work. Our interest even coincided in detail sometimes. I well remember copying in ink — and I am not sure what incautious librarian allowed me to do so — Robert Fludd's sumptuous and intricate engraving of the perceiving body's links to the sensible world. It is an image which has also fascinated him, as part of that lifelong meditation on the body engaged in its environment but even considered as an image of it; and of the rules, even the mathematics of any such engagement. He is, moreover, well aware of the historical dimension of the theme — even though he may often be impatient with the limitations it imposes.

But then impatience may well be the perennial characteristic of that involvement. After all, the original canonic figure of Greek speculation on the matter, Polykleitos' Doryphoros — his 'spear-bearer' — was



a much-celebrated life-size bronze male figure in arrested movement. The original is long lost, though it is well-known through many Hellenistic and Roman stone copies and it had a female equivalent — a wounded Amazon, as a female canon. But that is another story.

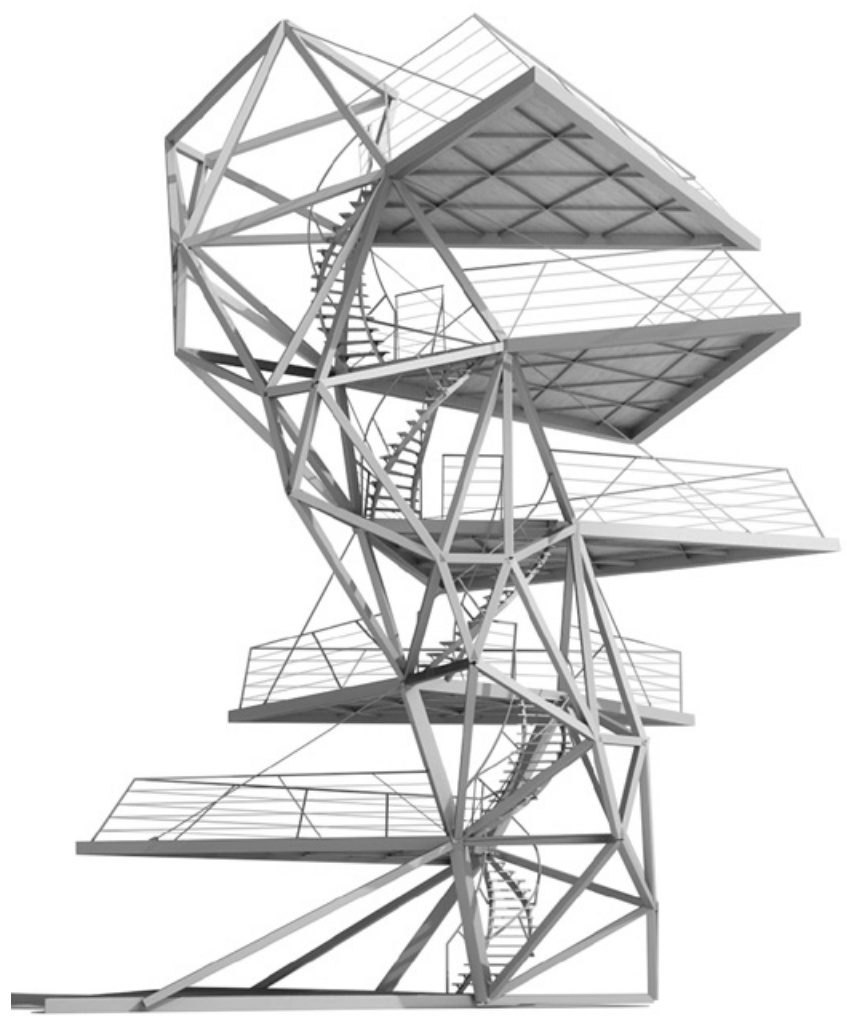
The most famous textual variation on this famous theme may be the canonic figure which Vitruvius' details at the beginning of the third (of his ten) book to offers an analysis of the male body with arms extended in a square and — alternatively — with arms and legs akimbo, in a circle, as a model for all harmonic proportion in building.

In spite of its imperial prestige Polykleitos' figure passed into oblivion with much other 'classical' statuary at the end of antiquity. But the notion which it incorporated survived, if only in its Vitruvian version. Throughout the Middle Ages the text was well-known, copied and re-copied in monastic scriptoria. Versions of it recur in some Christian thinking.

Let St Augustine be my witness, who in his *City of God* is much concerned with the ineffable beauty of the human body: its configuration, he points out, allows it to perform all the many essential tasks required of it. But apart from the adaptability of its articulation and its mobility, its numerical concatenations are so beautiful that: 'you cannot tell whether need was the guiding principle or beauty. For sure, there is not one thing in the body for the sake of need that does not also provide occasion for beauty. This would be more obvious if we but knew how the numerical measurements are related and conjoined.'

Human ingenuity might find such relations in what is evident and on the surface. But for those that are hidden and removed from our sight, such is the intricacy of veins and nerves or inner organs that no one can verify them. Not even the cruel zeal of such medics as are called anatomists when cutting up the bodies of the dead — as well as of those who had died at the hands of the very same ones who then cut and examined them, while searching secret places to find remedies for its ills can find them . . . As for the numbers of which I speak, whose concord, which the Greeks call *ἀρμονία* (harmonia) conjoined as it is, both inside and outside of the body, what shall I say of it? That no one has found that which no one has dared to seek? If they were known, the innards and entrails (which do not display any beauty) such delight would be produced by their beauty that they would be preferred to that of any visible form which pleases the eye.

Some parts of the body, Augustine goes on, serve only appearance, and have no obvious use — such as nipples on the male body or the beard — and he concludes that beauty was the prime motive in the making of the body since, echoing Ovid, he insists:



Necessity will pass away and in time to come when we shall enjoy beauty alone. Are not the sense organs so arranged and the very looks, shape and stature of the whole body so shaped that it clearly shows that it has been made to serve a rational soul? Unlike irrational animals, man was not created looking to the earth but with upright form raised to the sky to urge him to the knowledge of higher things, without any temptation to lust.

There are many aspects to the harmonies and disharmonies in which the body is examined: Kozakiewicz has built a meditation on the connection between body orifices — seven in the head, two more below the belt, echoing the Platonic exaltation of the faculties that depend on the openings of the head (Tim, 44 D, 45, 70) which guide four of the five senses while

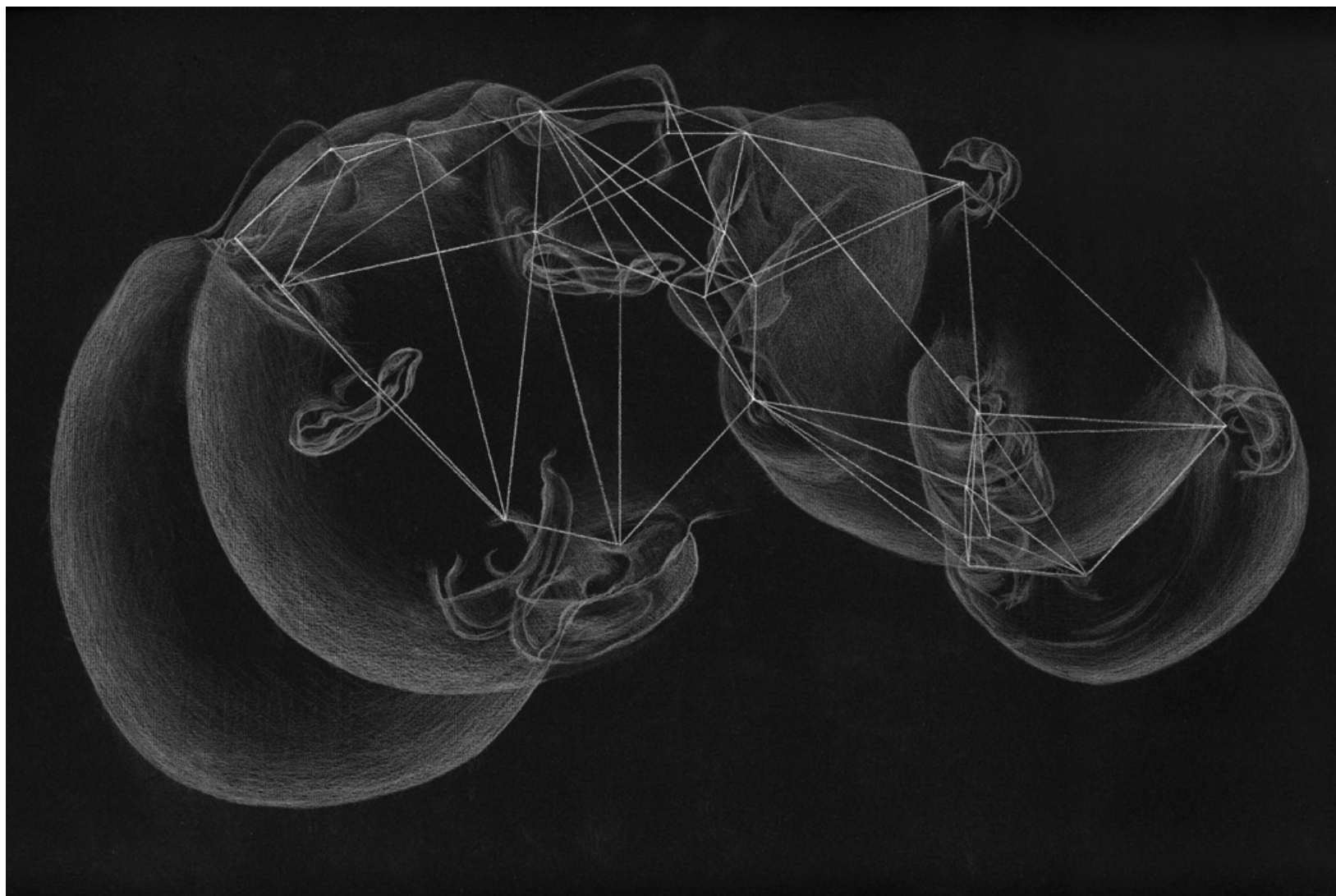
touch belongs to the limbs and to the orifices below the belt — an idea which is illustrated in an isolated leaf from the famous South Bavarian scriptorium at Prüfening in which the orifices of the head correspond to the stars in the sky. Calling on such ingrained notions Kozakiewicz has distilled such geometries into the articulations of the skeletal tower on the Warta River.

That insistence on the body's beauty re-appears in other Medieval — supposedly spiritual — writers who also devote much attention to the body as analogue of society. And the concept suffers many permutations: indeed, the notion of the body as an assembly of quarrelling members, known since Ancient Egypt, becomes the subject of many ancient and Mediaeval accounts in which the quarrels are resolved and society is reconciled once again.

The business of the body and its attributes becomes obsessive — inevitably — when the centrality of man is re-asserted in the fifteenth century. By the time of Leonardo (and of Michelangelo after him) dissection became not only the investigative method of anatomists, but also of artists. Arguably it was the artists with their power of accurate depiction who make the complexity of the body familiar to medics and physiologists.

Taking a critical look at Vitruvius' text, Leonardo noted that the centre of the stable body in a square sets at the generative point at the base of the penis — but when arms and legs are set at an angle to form a circle, it is displaced to the umbilicus as the ancient text says. This primary move, became the focus of Enneagram, in which Kozakiewicz tried to draw out the metaphysical implications of the primal shift. To Leonardo, though it had become a springboard for the years he spent studying the geometry of the mobile body, some of which was summed up by disciple in the manuscript known as the *Codex Huygens* though much more analogous material is dispersed in other documents — unfortunately none of it seems to have been in the masters' own hand.





It was Leonardo's contemporary and occasional collaborator, the Sienese engineer-architect-painter, Francesco di Giorgio Martini who imposed the figure of a man on the plan of a town — so giving visual currency to yet another commonplace. Offering the twin image of town and body conjoined, Francesco gave yet another figuration of the microcosm. He took the human body as a condensation of the universe, a notion which, after all had been bandied about since antiquity — and gave the town plan an analogous dignity to that of the body. Francesco's image was occasionally copied and reproduced but it was not printed until centuries after his death but the matter had been interminably discussed and — as my quotation from Augustine clearly shows — and had become part of the Western intellectual inheritance. It is perhaps characteristic of our own times that when Le Corbusier begun speculating on analogous notions nearly a century ago, he did not appeal to the many western sources I mentioned earlier but preferred to find inspiration in the occult musings of some of his friends who told him about the primal man of Hindu mythology, the giant Puruṣa — whose configuration was to be the source of some of his ideas and was turned to good account when he adopted it as the pattern for the plan of Chandigarh the new capital of Indian Punjab, half a century later.

The plan of Chandigarh offered — as far as Le Corbusier himself was concerned (at any rate) — a sample of his own attempt to make the human figure a guarantor and safeguard of the golden section which — he hoped would become the standard that could be universally applied throughout the whole man-made environment.

Le Corbusier and his allies failed in their attempt, and the European Community rejected the golden section as the normative building regulator, adopting the $\sqrt{2}$ — long accepted as the standard by German industry as the proportional basis of its dimensional schema: though we all carry a relic of those battles — since all credit cards are golden section rectangles.

Of course, as a sculptor and an environmental artist, Kozakiewicz can only be marginally concerned with such disputes and antiqualia even though the entrancing geometries which he offers to visitors inevitably draw their inspiration from reminiscences of them and from attendant biologies. So he is fascinated, not only by the 'standard', mature body but also by the implication of its growing from the earliest childhood to maturity through a transformational geometry to which he referred in his *Absentia*. And most recently, in his *Anarchitecture* he has tried to break out of the Vitruvian and Corbusian shackles, allying himself with Gordon Matta-Clark's *Anarchitecture*, his impatient and anarchic reading of modernist structural functionalism in a conceptual exaltation of bodily as well as structural freedom.

*

If I may end with a brief personal note by way of postscript — for some time in the years just before the war I spent most of my days at the back of the Zachęta building, as a pupil in the Mikołaj Rej College, and of course would occasionally also walk round to the solid and majestic — even venerable — front. The idea of writing in one of its catalogues would have seemed unthinkable, wholly beyond my schoolboy experience. ●●●

Text published in Jarosław Kozakiewicz. *Subjective Microcosmologies*, a book accompanying the exhibition, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art; Academy of Fine Arts in Warsaw, 2017

Joseph Rykwert (b. 1926, in Warsaw) — historian and critic of architecture, retired professor of architecture at the University of Pennsylvania. He lectured i.a. at the Hochschule für Gestaltung in Ulm, the Royal College of Art in London, the University of Cambridge and the University of Pennsylvania. As a visiting professor he has taught at the most prestigious colleges of architecture around the world. Many of his students are now world-renowned architects, such as Daniel Libeskind and Alberto Pérez-Gómez. Author of numerous books, among others, *The Idea of a Town*. *The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy*, and *The Ancient World* (1963); *The First Moderns* (1980); *The Judicious Eye. Architecture against the other Arts* (2008), translated into many languages. His first book translated into Polish is *The Seduction of Place: The History and Future of Cities* (2013).

Rysunek koncepcyjny do rzeźby *Habitat*, 2016

na sąsiedniej stronie:
Planetarium, 2016, stal

Preparation drawing for the sculpture *Habitat*, 2016

opposite:
Planetarium, 2016, steel

Jeśli nie podano inaczej, reprodukcje prac dzięki uprzejmości artysty
If not otherwise noted, reproductions of works courtesy of the artist