

ZBIGNIEW OKSIUTA



ZBIGNIEW OKSIUTA

Wywiad ze Zbigniewem Oksiutą
Kolonia dnia 12 maja 1997

Barbara Lipińska - Leidinger: Jest rok 1979. Jako absolwent wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej przyjeżdża Pan do Jeleniej Góry, inicjuje i zakłada Ośrodek Badań Teatralnych i Ekologicznych. Jak do tego doszło? Skąd na przykład zainteresowania teatralne po studiach architektonicznych?

Zbigniew Oksiuta: Już na studiach penetrowałem architekturę z różnych perspektyw próbując dociec jej sensu. W centrum mojej pracy stał duży, interdyscyplinarny projekt z pogranicza architektury, antropologii i sztuki, w którym ważną rolę odgrywało odniesienie do własnego ciała. Dla mnie obok, nie zawsze dla architektów zrozumiałej umiejętności np. murowania, ważniejsze było doświadczanie własnym ciałem tego co robię, co planuję. Jedną z akcji było zbu-

dowanie domu z plansz na których wykreślone były moje projekty. To była nie tylko ironiczna krytyka na panującą w owym czasie w Polsce bezradność architektonicznych realizacji, ale o wiele bardziej fizyczny cielesny akt, doświadczanie samym sobą. W tym domu mieszkałem kilka dni, w zimie...

W Jeleniej Górze pierwszym i decydującym kontaktem był teatr. W owym czasie teatr był ogromnie ważną i chyba jedyną dającą szansę na niezależność instytucją, były to wielkie czasy polskiego teatru awangardy, który ogrom-

nie rozszerzył swoje spektrum daleko poza własne medium. Jeleniogórski Teatr Cypriana Norwida był normalnym regionalnym teatrem, ale jego dyrektorem była Alina Obidniak. Podczas pierwszego spotkania po godzinnej rozmowie powstał Ośrodek Badań Teatralnych i Ekologicznych.

B.L.L.: Czy idea Ośrodka łączyła się z nadzieją na odnowę etyczną, z pragnieniem wspólnego doświadczenia, tworzenia w grupie?

Z.O.: Na pewno, byliśmy pokoleniem po 68 roku, to był czas wspólnoty, wspólnej moralności, wspólnej postawy etycznej. Aspekt tworzenia razem był bardzo ważny i już na studiach powstało wiele zbiorowych prac.

B.L.L.: Czym charakteryzowała się ekologiczna działalność Ośrodka?

Z.O.: Rok 1979 to okres przełomu w Polsce, okres Solidarności, niekończących się dyskusji, atmosfera re-



wolucji. My nie chcieliśmy dyskutować, ani politykować, chcieliśmy po prostu zacząć tworzyć. Ekologia w owym czasie stanowiła dla wielu źródło siły twórczej, bo będąc przeciwko, wykraczała poza wszechobecną i właściwie już męczącą politykę. Śląsk to kraina kontrastów: piękno krajobrazu i ogromne zniszczenie naturalnego środowiska. Przez Jelenią Górę płynęła rzeka pokryta metrową warstwą piany. To były konkrety na które chcieliśmy reagować. W owym czasie nie istniał jeszcze Green Peace, ale niektóre idee tamtejszej aktywności

można porównać z późniejszą działalnością tej organizacji. Chcieliśmy oderwać się od rozpolitykowanego przegadania z jednej strony i od uduchowionego stukania w bębenki w lesie z drugiej.

B.L.L.: Jedną z waszych akcji był "Warsztat ekologiczny". Na czym on polegał? Jak wyglądała droga od idei do realizacji?

Z.O.: Ośrodek - to był ogromny projekt na lata, wymagający wielkiej pracy przygotowawczej. To były duże plany, które miały być subsydiowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, musieliśmy ustalić program, znaleźć miejsce, znaleźć odpowiednich ludzi. Jednocześnie czuliśmy potrzebę działania "na teraz" i dlatego w ramach projektu miały powstawać różne, doraźne akcje. Jedną z nich był właśnie Warsztat ekologiczny. Była to długo przygotowywana jednodniowa akcja zorganizowana z miejscową młodzieżą. Na tę akcję zaproszeni byli przedstawiciele różnych opcji politycznych i organizacji, od działaczy Solidarności do szefa miejscowej milicji. Przemarsz przez miasto zakończył się okupacją zrujnowanego domu w centrum, który chcieliśmy własnymi środkami doprowadzić do stanu używalności, aby stał się nowym miejscem komunikacji. Myślę, że ta akcja była punktem zwrotnym w naszej działalności bo unaoczniała nam siłę i możliwości wspólnego działania. Myślę że była to pierwsza tego typu demonstracja w Polsce.

B.L.L.: W jakich konkretnych okolicznościach doszło do wyjazdu za granicę? Jak znalazł się Pan jako artysta w nowej, zachodniej rzeczywistości?

Z.O.: W 1981 roku wyjechałem za granicę, aby rozszerzyć nasze regionalne horyzonty. Chcieliśmy nawiązać kontakt z niemiecką Partią Zielonych, byłem zaproszony do podobnych organizacji w Wielkiej Brytanii i Szwecji. Z tymi

doświadczeniami miałem wrócić do Ośrodka, którego przyszłość realniej się rysowała. Podczas mego pobytu w Niemczech ogłoszono w Polsce stan wojenny i z dnia na dzień wszelkie możliwości i nadzieje prowadzenia takiej instytucji zostały rozwiane. Znalazłem się w innym świecie. Przyjechałem z kraju, w którym panował ogromny, płomienny, rewolucyjny zapał, do kraju, w którym wszystko było ułożone. Uświadomiłem sobie, że wiele dla mnie ważnych, wręcz uniwersalnych wartości wypływało z kontekstu politycznego i społecznego i miało w Europie Zachodniej zupełnie inną hierarchię i znaczenie np. ekologia, która w Polsce była postawą rewolucyjną, pełną pasji i siły, tutaj stała się w międzyczasie już pragmatyczną organizacją, polityką.

B.L.L.: Jak kształtowała się Pańska twórczość w tym pierwszym okresie? Czy można mówić o kontynuacji drogi twórczej?

Z.O.: Moje pierwsze projekty i wystawy były właściwie rozrachunkiem, dyskusją z tym co pozostawiłem w Polsce, ale poprzez zderzenie z nową rzeczywistością mogłem oszacować ich wartość poza polskim kontekstem. Zaczęłem pracować w obszarach architektury, które leżały poza jakąkolwiek lokalnością, a które określiłem w czasie studiów. Na studiach formułowałem, że architektura jest ubiorem, futrem dla instytucji, a tym samym narzędziem w rękach polityki i to jakiegokolwiek. Forma architektoniczna wynikała z rodzaju instytucji, którą ukrywa, a nie z funkcji. Dom partii, kościół, bank czy domek jednorodzinny posiadają swoją typową instytucjonalną formę. Aby znaleźć sens architektury zacząłem szukać jej innego języka, poza instytucją, poza zleceniem i normami, zacząłem tworzyć własnymi rękami rzeczy, które wynikały z mojej własnej potrzeby pra-

cując tak jak rzeźbiarz, czy malarz.

B.L.L.: Jaki obiekt był w tym okresie szczególnie ważny, charakterystyczny?

Z.O.: Jedną z dużych realizacji tego okresu był projekt pomnika na terenie spalonej przez nazistów w 1938 roku Synagogi w Wuppertalu. Projekt ten był poszukiwaniem innej formy mającej upamiętnić horror historii. Główną ideą pracy stało się stworzenie nie nowej formy, ale nowej funkcji. Zamiast pomnika powstał kompleks budynków, miejsce do komunikacji, spotkań, wykładów i wystaw, przestrzeń, która umożliwiła żywą i aktywną funkcję. Mimo tradycyjnej metody realizacji tego obiektu stał się on w pewnym sensie precedensem, a późniejsze nagrody potwierdziły jego znaczenie.

B.L.L.: Ważnym wątkiem w Pańskiej twórczości są prace, które określa Pan jako instalacje urbanistyczne. Jaką rolę odgrywa w nich pojęcie funkcji i przestrzeni architektonicznej?

Z.O.: Instalacja jako rodzaj wypowiedzi artystycznej powstała w latach siedemdziesiątych i uważam że wiele jej zasad jest ważnych dla współczesnej architektury. Ten rodzaj sztuki był protestem przeciwko instytucji muzeum, galerii i białej sali wystawowej. Instalacje powstawały w różnorodnych poza artystycznych przestrzeniach jak fabryki, domy mieszkalne, biura itd. Instalacja urbanistyczna jest to architektoniczna aktywność w przestrzeni miejskiej poza urzędem planowania i związkiem architektów. Ich

ważnym aspektem jest tworzenie w skali 1:1 i brak ambicji budowania na wieki. Są to kreacje, które powstają adhoc w mieście, niezależne od oficjalnych planów i normatywnej drogi od idei do realizacji.

B.L.L.: Jaką formę mają ostatnie prace z lat 90-tych?

Z.O.: Prace z ostatnich kilku lat to formy z pogranicza architektury, rzeźby i desingu. Są to obiekty które mogłyby być modelami budynków albo szczególnymi meblami. Źródła powstania tych prac są różne, wiele z nich wynikało z zadań architektonicznych, inne powstawały jako formy do wnętrza, jednak łączącym je ogniwem jest ich skala, która odnosi się zawsze do ludzkiego ciała. W architekturze często operuje się modelem oglądanym z góry jakby z lotu ptaka. Moje projekty są tworzone w innej perspektywie, bardziej żabiej a dokładniej mojej własnej określanej przez moje ciało. Innym ważnym aspektem tych obiektów jest integracja różnych znanych nam z codzienności elementów w systemy które trudno jest odczytać przy pomocy



tradycyjnych odniesień czy skojarzeń. Ważną pracą z tego okresu jest rzeźba pt. "L'art de la cuisine", kompozycja z płyt betonowych, stalowych ram, wycieraczki do butów oraz trzech męskich koszul w gablocie z pancernego szkła. Mimo, że obiekt był częścią dużej wystawy i znalazł się w bezpośrednim sąsiedztwie kołońskiego Muzeum Ludwiga, nie został ode-

brany jako rzeźba. Zwiedzający myśleli, że chodzi tu o reklamę konfekcji czy wręcz o wyposażenie ulicy. Charakterystyczny dla tej pracy był bowiem brak artystycznej dramaturgii i potrzeby jakiegokolwiek przekazu. Mimo, że oddzielnie wszystkie elementy tego obiektu są nam wszystkim dobrze znane, jednak poprzez ich zestaw, miejsce i kontekst został całości odebrany wszelki sens.

B.L.L.: Chyba można w odniesieniu do pańskiej twórczości mówić o drodze wiodącej od odkrywania, docierania do sedna, dochodzenia do ukrytych, czystych, abstrakcyjnych ale przeczualnych i wyobraźalnych uniwersalnych prawd, swoistego sacrum, do konstruowania nowych nieznanych twórców cywilizacyjnych, istniejących już bez odniesień etycznych, kulturowych i całkowicie autonomicznych. Jan Stanisław Wojciechowski ujął te tendencje Pańskiej twórczości niezwykle spójnie i obrazowo: "Wyłania się... sens synkretyczny, całkowicie sztuczny,

bez żadnych naturalnych odniesień, wyhodowany poprzez uporczywe mieszanie i odgrzewanie precyzyjnie dawkowanych ingrediencji formy, funkcji ze szczyptą znaczeń. Ta homogenizacja-efekt mieszania, gotowania reakcji chemicznych wytwarzająca jednolitą substancję ze składników nie łączących się ze sobą w normalnych warunkach w przeciwieństwie do hermeneutycznego odślaniania, demaskowania, wnikania pod powierzchnię, dociekania istoty".

Z.O.: Twórczością każdego artysty jest budowanie własnej filozofii to konieczność ciągłego odrzucania kamuflażu i penetracji samego siebie. Ten proces jest uwikłany w społeczną i polityczną rzeczywistość, która określa artystyczne medium i często daje wyraz formie. Ja próbuję tworzyć rzeczy niezależnie od kontekstu, chciałbym, żeby nie odwoływały się do czegośkolwiek i istniały same dla siebie.

To szukanie przestrzennej abstrakcji poza architekturą, nawet poza sztuką, abstrakcji nie mającej nic wspólnego z psychicznym automatyzmem jak np. w tradycji dada czy akcion painting, jest precyzyjnym i świadomym konstruowaniem rzeczywistości jako rodzaju nowego designu.

B.L.L.: Jak umiejscowić ten najnowszy wątek Pańskiej twórczości w Jeleniej Górze?

Z.O.: Jeleniogórski projekt jest częścią cyklu wystaw w różnych miastach w Polsce i w Niemczech, które tematycznie wiążą się z sytuacją

w regionach. Są to prace w galeriach i realizacje w przestrzeniach miejskich pod roboczym tytułem "czas wielkich budów". W przypadku Jeleniej Góry dotyczy on Śląska, regionu w którym skupiają się w szczególności różnorodne bieguny a który jest poligonem przyszłej, Zjednoczonej Europy. Projekt pod tytułem "Błękitny trójkąt" jest artystyczną reaktywacją wybranego obszaru w regionie.

Zbigniew Oksiuta

1951	urodził się w Mulawiczach, woj. białostockie
1970-78	Studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej
1981	wyjazd do RFN
1986	Stypendium im. Fridricha Vordemberge, nagroda miasta Kolonii za działalność artystyczną
1994	Nagroda Związku Architektów Niemieckich w Nadrenii - Westfalii
1995	Niemiecka nagroda Architektury, Beton Niemiecka nagroda Architektury, Kamień

liczne wystawy i projekty architektoniczne w Niemczech i Polsce mieszka i pracuje w Kolonii

Zdjęcia w tekście są dokumentacją akcji która odbyła się 25 czerwca 1981 roku w Jeleniej Górze.

ZBIGNIEW OKSIUTA

Interview se Zbigniewem Oksiutou, Kolín nad Rýnem, dne 12. května 1997

Barbara Lipińska-Leidinger: Píše se rok 1979. Přijíždíte do Jelení Hory jako absolvent fakulty architektury Varšavské politechniky a ujímáte se vedení Střediska divadelních a ekologických výzkumů. Jak k tomu došlo? Proč se po studiu architektury u Vás objevil například zájem o divadlo?

Zbigniew Oksiuta: Už během studia jsem zkoumal architekturu z různých hledisek a snažil jsem se pochopit její smysl. Středem mé práce byl velký, interdisciplinární projekt z pomezí architektury, antropologie a umění, ve kterém podstatnou úlohu sehrál vztah k vlastnímu tělu. Pro mne, kromě ne vždy pro architektky srozumitelné schopnosti např. zdění, bylo důležitější vyzkoušet na vlastním těle to, co dělám, co navrhuji. Jednou z akcí bylo postavení domu z panelů, na nichž byly nakresleny moje návrhy. Byla to nejenom ironická kritika na adresu bezmoci architektonických realizací, která vládla v tomto období, ale spíš fyzický, tělesný akt, zkušenost s sebou samým. Bydlel jsem v tomto domě několik dnů, v zimě... V Jelení Hoře bylo prvním a rozhodujícím kontaktem divadlo. Tehdy bylo divadlo velice důležitou a nejspíše jedinou institucí poskytující šance na nezávislost. Bylo to velké období polského avantgardního divadla, které obrovsky rozšířilo své vlastní spektrum daleko mimo rámec di-

vadla. Divadlo Cypriana Norwida v Jelení Hoře bylo obyčejným, regionálním divadlem, avšak jeho ředitelkou byla Alina Obidniak. Během prvního setkání, po hodinovém rozhovoru, vzniklo Středisko divadelních a ekologických výzkumů.

B.L.L.: Byla myšlenka Střediska spojena s nadějí na etickou obnovu, s touhou po společném experimentu, tvorbě ve skupině?

Z.O.: Určitě. Byli jsme generací po roce 68. Bylo to období komunity, společné morálky, společného mravního postoje. Aspekt společné tvorby byl velice důležitý a již během studia vznikla celá řada skupinových prací.

B.L.L.: Jaké byly charakteristické rysy ekologické činnosti Střediska?

Z.O.: Rok 1979 byl přelomovým rokem v Polsku. Bylo to období Solidarity, neustávajících diskusí, ovzduší revoluce. My jsme nechtěli ani diskutovat ani politikařit. Chtěli jsme jednoduše začít s naší tvorbou. Tehdy byla

ekologie pro mnoho lidí pramenem tvůrčí síly, protože byla proti a tímto přesahovala všudypřítomnou a vlastně již unavující politiku. Slezsko je územím kontrastů: krása krajiny i obrovské poškození přírodního prostředí. Přes Jelení Horu plula řeka s metrovou vrstvou pěny. To byly skutečnosti, na které jsme chtěli reagovat. V té době neexistovalo ještě Green Peace, avšak některé myšlenky projevující se v tehdejších aktivitách je možno přirovnat



k pozdější činnosti tohoto hnutí. Na jedné straně jsme se chtěli odtrhnout od žvástů plných politiky, a na straně druhé od "oduševnělého" bubnování v lese.

B.L.L.: Byli jste autory akce "Ekologická dílna". V čem tato akce spočívala? Jaká byla cesta od myšlenky k jejímu uskutečnění?

Z.O.: Středisko bylo obrovským projektem na dlouhá léta, který si vyžadoval velkou přípravu. Byly to plány na vysoké úrovni. Na jejich financování se mělo podílet Ministerstvo kultury a umění, museli jsme určit program, najít vhodné lidi, místo. Zároveň jsem pocítoval potřebu působení "pro teď" a proto v rámci projektu měly vznikat různé, jednorázové akce. Jednou z takových akcí byla právě "Ekologická dílna". Byla to dlouho připravovaná, radikální, jednodenní akce uspořádaná ve spolupráci s místní mládeží. Na tuto akci byli pozváni zástupci různých politických kruhů a organizací, aktivisty Solidarity počínaje a šéfem místní milice konče. Pochod přes město skončil okupací zničené budovy v centru města. Tento dům jsme chtěli opravit na vlastní náklady tak, aby se stal novým místem pro komunikaci. Myslím si, že tato akce byla průlomovým bodem v činnosti střediska, protože díky ní jsme uviděli sílu a možnosti společného působení. Byla to první akce tohoto charakteru v Polsku.

B.L.L.: Jaké byly konkrétní okolnosti, za kterých došlo k Vašemu odjezdu do zahraničí? Jakým způsobem jste se identifikoval jako umělec v nové, západní realitě?

Z.O.: V roce 1981 jsem odjel do zahraničí, abych rozšířil naše regionální obzory. Chtěli jsme navázat vztahy s německou Stranou zelených, byl jsem pozván obdobnými organizacemi ve Velké Británii a ve Švédsku. S těmito zkušenostmi jsem se měl vrátit do Středis-

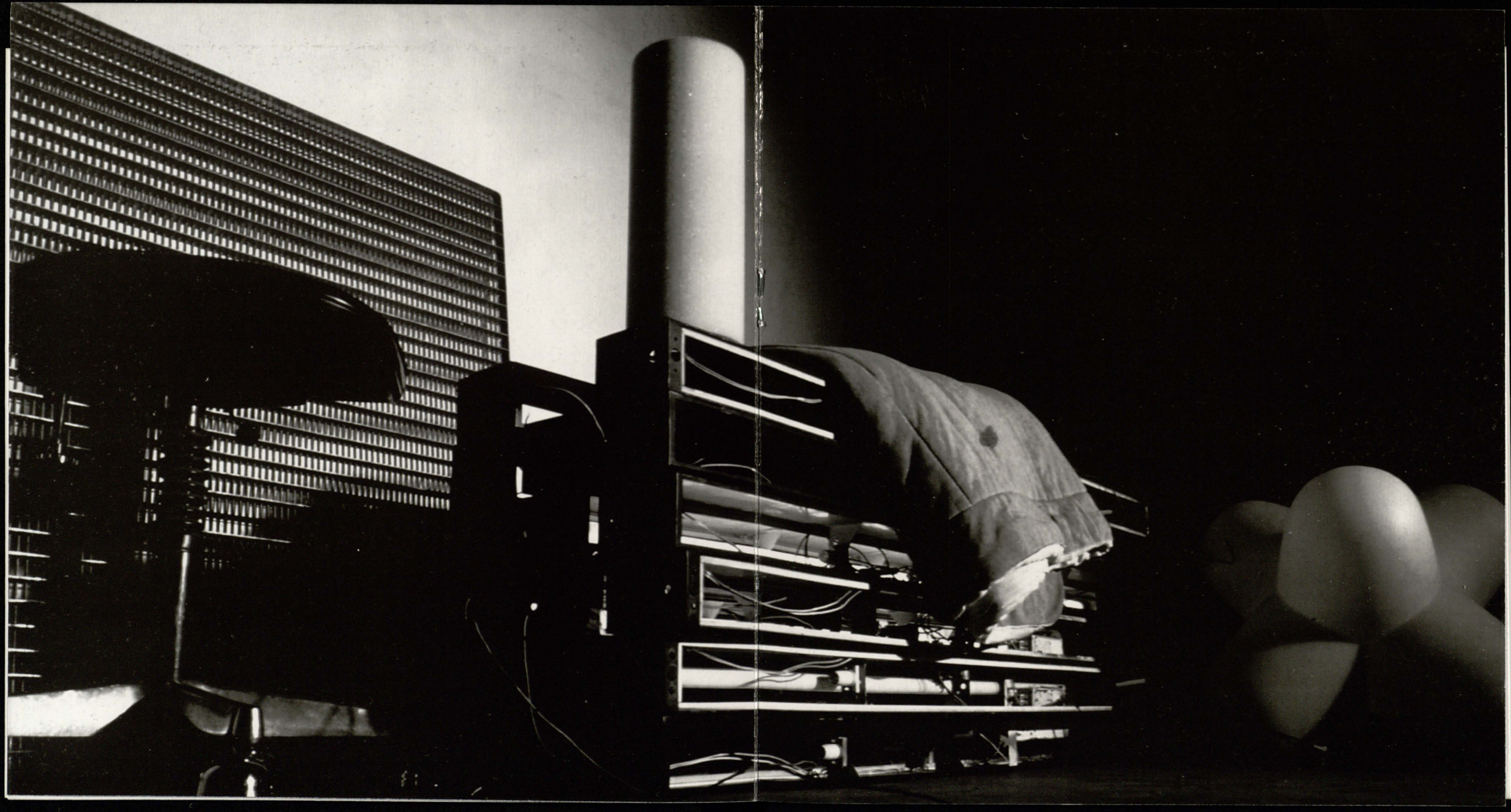
ka, jehož budoucnost se rýsovala zřetelněji. Během mé návštěvy v Německu bylo v Polsku vyhlášeno stanné právo a ze dne na den zmizely možnosti a naděje na existenci instituce tohoto druhu. Ocitl jsem se v jiném světě a musím se přiznat, že jsem potřeboval rok na to, abych v tomto světě našel sám sebe. Přijel jsem ze země, kde vládlo obrovské, vášnivé, revoluční nadšení, do země, kde všechno bylo uspořádáno. Uvědomil jsem si, že spousta pro mně důležitých a dokonce univerzálních hodnot vyplývala z politického a společenského kontextu a v západní Evropě měla zcela odlišnou hierarchii a význam, např.: ekologie, která byla v Polsku revolučním postojem naplněným vášní a silou, se zde stala pragmatickou, organizovanou politikou.

B.L.L.: Jak se formovala Vaše tvorba v tomto prvním období? Je zde možno hovořit o pokračování tvůrčí cesty?

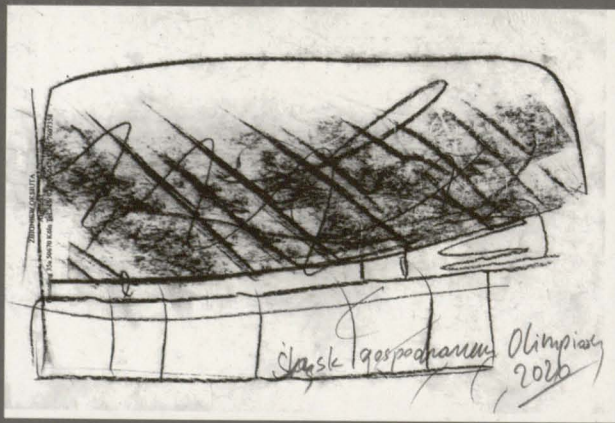
Z.O.: Moje první návrhy a výstavy byly vlastně zúčtováním, diskusí s tím, co jsem zanechal v Polsku. Avšak díky srážce s novou realitou jsem mohl odhadnout, jaká je jejich hodnota mimo národní kontext. Začal jsem pracovat v takových oblastech architektury, které se nacházely mimo národní lokální sféru, a které jsem si určil již během studia. Během studia jsem vyjadřoval názor, že architektura je oděvem, kožešinou pro instituci, a tím i nástrojem v rukou jakékoliv politiky. Architektonický tvar je výsledkem druhu instituce, která se za ní skrývá, a ne výsledkem funkce. Partajní dům, kostel, banka nebo rodinný domek mají svou typickou, institucionální podobu. Abych mohl najít smysl architektury, začal jsem hledat její jiný jazyk, vně instituce, vně objednávek a norem, začal jsem pomocí vlastních rukou tvořit věci, které vyplývaly z mé vlastní

ZBIGNIEW OKSIUTA





BŁĘKITNY TRÓJKĄT MODRÝ TROJÚHELNÍK HIMMELBLAUES DREIECK



potřeby, na způsob sochaře nebo malíře.

B.L.L.: Který objekt byl v tomto období zvláště důležitý, příznačný?

Z.O.: V tomto období byl jednou z větších realizací návrh pomníku v místě synagogy, vypálené nacisty v roce 1938, ve Wuppertalu. Tento návrh byl hledáním odlišné formy, která by zvěčnila hrůzy dějin. Hlavní myšlenkou této práce se stalo ne vytvoření nové formy, ale nové funkce. Místo pomníku vznikl komplex budov, místo pro komunikaci, pro setkávání, přednášky a výstavy, prostor, který umožnil živou a aktivní funkci. I přes tradiční způsob realizace se tento objekt stal svého druhu precedentem a pozdější ocenění potvrdily jeho význam.

B.L.L.: Důležitým prvkem Vaší tvorby jsou práce, které nazýváte urbanistickými instalacemi. Jakou úlohu v nich hraje pojem funkce a architektonického prostoru?

Z.O.: Instalace jako druh uměleckého vyjádření vznikla v 70. tých letech a domnívám se, že mnohé z jejího principu je podstatné pro současnou architekturu. Instalace je časově omezená, formální reakce na existující prostor. Umění tohoto druhu bylo protestem proti instituci muzea, galerie a bílého výstavního sálu. Instalace vznikaly v rozmanitých mimouměleckých prostorech jako např. továrny, obytné domy, kanceláře atd. Urbanistická instalace je architektonickou aktivitou v prostoru města, mimo úřad plánování

a svaz architektů. Jejich důležitým aspektem je tvorba v měřítku 1:1. Instalace nemají ambice staveb na věky. Je to tvorba vznikající ad hoc ve městě, nezávisle na oficiálních plánech a normativní cestě od myšlenky až k realizaci.

B.L.L.: Jakou formu mají poslední práce z 90. tých let?

Z.O.: Práce vzniklé v posledních letech jsou formy z pomezí architektury, sochařství a designu. Mohly by to být modely staveb nebo třeba zvláštní nábytek. Prameny vzniku těchto prací jsou různorodé. Mnohé z nich jsou výsledkem architektonických úkolů, další vznikaly jako formy určené do interiérů, avšak spojujícím prvkem je jejich měřítko, které se vždycky vztahuje na lidské tělo. V oblasti architektury často používám model pozorovaný shora, jakoby z ptačí perspektivy. Moje poslední návrhy vznikaly v jiné, spíše žabí perspektivě a přesněji mé vlastní perspektivě určené mým tělem. Dalším



důležitým aspektem těchto objektů je integrace různých prvků známých z každodenního života v systémy, které ztěžujeme dešifrovat pomocí tradičních vztahů nebo asociací. Významnou prací z tohoto období je socha nazvaná "L'art de la cuisine", kompozice z betonových panelů, ocelových rámců, rohožky a tří pánských košil ve vitrině z pancéřovaného skla. Přesto, že tento objekt byl součástí velké

výstavy a nacházel se v přímé blízkosti kolínského Ludwigova muzea, nebyl chápán jako socha. Návštěvníci byli přesvědčeni, že se zde jedná o reklamu na konfekci, nebo dokonce o vybavení ulice. Pro tuto práci byla totiž příznačná nepřítomnost umělecké dramaturgie a potřeby jakéhokoliv poslání. Přesto, že dobře známe jednotlivé prvky tohoto objektu, jejich sestavení, místo a kontext zbavily celek jakéhokoliv smyslu.

B.L.L.: Zdá se, že v souvislosti s Vaší tvorbou můžeme hovořit o cestě vedoucí od objevování, vystihování smyslu, přibližování se ke skrytým, čistým, abstraktním a přitom tušitelným a představitelným univerzálním pravdám, svěra- zného posvátna, až ke konstruování nových, neznámých civilizačních útvarů, existujících již bez etických, kulturních vztahů a zcela autonomických. Jan Stanisław Wojciechowski popsal tyto tendence Vaší tvorby neobvykle souvisle a výstižně: "Vynořuje se ... synkretický smysl, zcela umělý, bez jakýchkoliv přírodních vztahů, vypěstovaný díky úpornému míchání a "ohřívání" přesně dávkovaných přísad formy, funkce, se špetkou "významů". Tato homogenizace - výsledek míchání, vaření, "chemických" reakcí vytvářející stejnorodou látku z přísad, které jsou za normálních okolností neslučitelné - na rozdíl od hermeneutického odhalování, demaskování, pronikání pod povrch, pátrání po podstatě."

Z.O.: Tvorba každého umělce je budováním vlastní tvůrčí filozofie, je nutností neustálého odmítání kamufláže a penetrace sebe sama. Tento proces je zapleten do společenské a politické skutečnosti, která určuje umělecký prostředek a často vyjadřuje formu. Já se pokouším tvořit věci nezávisle na kontextu, chtěl bych, aby se neodvolávaly na cokoliv, a aby existovaly samy pro sebe. Toto hledání abstraktního prostoru mimo architekturu, dokonce mimo umění, nemá nic společného s psychickým automatizmem, jak je tomu např.: v tradici dada nebo aktion painting, ale precizně a vědomě konstruuje skutečnost jako nový druh designu.

B.L.L.: Kam můžeme umístit tento nejnovější prvek Vaší tvorby v souvislosti s výstavou v Jelení Hoře?

Z.O.: Jelenohorský návrh je součástí cyklu výstav v různých městech Polska a Německa, které jsou tématicky spojeny se situací v určitých regionech. Jsou to jak práce v galeriích, tak rea-

lizace na volném prostranství měst s pracovním názvem "doba velkých staveb". V případě Jelení Hory je tento prvek spojen se Slezskem, tzn. s oblastí, kde se zvláštním způsobem setkávají rozmanité póly, oblastí, která je vojenským prostorem budoucí, sjednocené Evropy. Projekt s názvem "Modrý trojúhelník" je uměleckou reaktivací vybrané oblasti v regionu.

Zbigniew Oksiuta

1951	narodil se v Mulawiczích, vojvodství Białystok, Polsko
1970-78	studium na fakultě architektury Varšavské polytechniky
1981	odjezd do SRN
1986	stipendium Fridricha Vordemberga, ocenění města Kolín nad Rýnem za uměleckou činnost
1994	ocenění Sdružení německých architektů v Porýní-Vestfálsku
1995	Německá cena architektury, Beton Německá cena architektury, Kámen

Četné výstavy a architektonické návrhy v Německu a v Polsku žije a pracuje v Kolíně nad Rýnem, SRN

Fotografie umístěné v textu dokumentují akci, která se uskutečnila 25. června 1981 v Jelení Hoře

Interview mit Zbigniew Oksiuta
Köln, den 12. Mai 1997

Barbara Lipińska - Leidinger: Wir haben das Jahr 1979. Als Absolvent der Fakultät für Architektur an der Warschauer Technischen Universität kommen Sie nach Jelenia Góra, ergreifen Sie die Initiative und leiten ein Zentrum für Theater- und Umweltforschung. Wie kam es zustande? Woher zB. nach einer architektonischen Ausbildung das Interesse für Theater?

Zbigniew Oksiuta: Bereits während meines Studiums habe ich versucht, die Architektur zu erforschen - um ihren Sinn zu ergründen. Im Zentrum meiner Aufmerksamkeit war ein großes, interdisziplinäres Projekt aus Grenzgebieten, wie Architektur, Anthropologie und Kunst, mit einer wichtigen Rolle des Verhältnisses gegenüber dem eigenen Körper. Für mich, neben der nicht unbedingt für Architekten verständlichen zB. Fähigkeit zu mauern - war vielmehr wichtiger die Erfahrung mit dem eigenen Körper, mit dem, was ich tue und vorhabe. Eine von den Aktionen war die Errichtung eines Hauses mithilfe von Tafeln, die Dokumentation zu meinen gezeichneten Projekten waren. Dies war nicht nur eine ironievoll Kritik an der damals in Polen herrschenden Ratlosigkeit der architektonischen Verwirklichung, aber auch und vielleicht eher eine physische Körperbetätigung, ein Erdulden mit sich selbst. In diesem Hause lebte ich einige Tage, und es war Winter...

In Jelenia Góra war mein erster und entscheidender Kontakt das Theater. In der damaligen Zeit war das Theater eine ungeheuer wichtige Einrichtung, eigentlich die einzige, in der man Chancen für Unabhängigkeit anstreben konnte; und es waren ruhmvolle Zeiten des polnischen Avantgarde-Thea-

ters, der seine Auswirkung weit über sein theatrales Ausmaß verbreitete.

Das Cyprian-Norwid-Theater in Jelenia Góra war ein ganz normales, regionales Theater, die Leiterin aber - es war Alina Obidniak. Während meines ersten Gesprächs, das eine Stunde dauerte, entstand das Zentrum für Theater- und Umweltforschungen.

B.L.L.: War die Idee des Zentrums mit der Hoffnung auf eine ethische Erneuerung verbunden, mit dem Wunsch nach gemeinsamen Erfahrungen, Schaffen in der Gruppe?

Z.O.: Gewiß - wir waren doch die Generation nach 68, und das war eine Zeit der Gemeinschaft, der einheitlichen Moral, einer gemeinsamen ethischen Hal-

tung. Der Hang zur gemeinsamen Arbeit war sehr wichtig: entstanden doch bereits während der Studienzeit viele gemeinsame Werke.

B.L.L.: Womit zeichnete sich die umweltschonende Tätigkeit des Zentrums aus?

Z.O.: Das Jahr 1979 war in Polen der Anfang des Umbruchs, Zeit der "Solidarność", Zeit der endlosen Diskussionen, Zeit einer revolutionären Stimmung. Wir aber

wollten nicht unsere Meinungsverschiedenheiten zur Diskussion bringen, Politik betreiben - wir wollten ganz einfach schaffen. Damals war die Ökologie für viele Quelle einer Schaffenskraft und indem sie in Opposition stand, konnte sie die allgegenwärtige und deswegen lästige Politik überschreiten. Schlesien ist ein Land der Gegensätze: die Schönheit der Landschaft und eine riesige Verwüstung der Umwelt. Der Fluß, der durch Jelenia Góra floß, war mit einer 1m dicken Schaumschicht bedeckt. Das waren Tatsachen, die unsere Handlung forderten. Es war in einer Zeit, in der es noch keinen Greenpeace gab - doch kann man manche damalige Ideen und



Aktivitäten mit der späteren Handlungsweise dieser Einrichtung vergleichen. Wir wollten uns einerseits vom politisierenden Zersprechen und andererseits vom "durchgeistigten" Trommelschlagen im Wald losreißen.

B.L.L.: Eine von euren Aktivitäten war die "Werkstatt für Ökologie". Wie war ihre Formel? Wie weit war der Weg vom Konzept bis zur Verwirklichung?

Z.O.: Das Zentrum sollte ein riesiges Projekt für Jahre sein - mit einer langen Vorbereitungszeit. Das waren Pläne auf hohem Niveau, die das Ministerium für Kultur und Kunst unterstützen sollte: wir sollten das Programm festlegen, zuständige Personen ansprechen und den richtigen Ort finden. Gleichzeitig empfand ich die Notwendigkeit für das Projekt manche, sofortige Aktionen zu starten. Eine von den Handlungen war die "Werkstatt für Ökologie": eine im längeren Zeitabschnitt vorbereitete, eintägige, radikale Aktion in Ausführung von Jugendlichen. Zu dieser Veranstaltung wurden Respräsidenten von verschiedenen politischen Richtungen eingeladen: von Aktivisten der "Solidarność" bis zu Funktionären der Volkspolizei. Der Umzug durch die Stadt endete mit der Besetzung eines ruinierten Hauses in der Stadtmitte; wir wollten es mit eigenem Einsatz wiederherstellen, damit es als neuer Verständigungsort der Öffentlichkeit erschlossen werden könnte. Ich vertrete die Meinung, daß diese Aktion ein Wendepunkt im Wirken des Zentrums wurde: sie erbrachte den Beweis, daß wir im gemeinsamen Handeln Möglichkeiten und Überzeugungskraft zustande bringen können. Es war außerdem in Polen die erste dergleiche Demonstration.

B.L.L.: Welche Umstände waren Ursache zum Verbleiben im Ausland? Wie haben Sie sich dort als Künstler im westlichen Lebensraum behauptet?

Z.O.: Im Jahre 1981 bin ich ins Ausland gefahren um unsere regionalen Aussichten zu erweitern. Wir wollten in einen engeren Kontakt mit der Partei der Grünen kommen - außerdem wurde ich zu dergleichen Einrichtungen in Großbritannien und Schweden eingeladen worden. Mit Erfahrungen versehen, sollte ich ins Zentrum zurück, also in die Einrichtung, de-

ren Zukunft jetzt realer werden sollte. Während meines Aufenthaltes in Deutschland verkündete man in Polen den Kriegszustand und wie mit einem Schlag - von Tag auf Tag - alle dergleichen Hoffnungen auf das Bestehen einer solchen Institution wurden wie vom Winde verweht. Ich mußte mich in einer anderen Welt wiederfinden und muß gestehen, daß ich ein volles Jahr brauchte, ehe ich mich aufrichtete. Ich kam hierher aus einem Land, in welchem eine riesengroße, flammenartige, revolutionäre Begeisterung herrschte - in eine Welt, in der alles geordnet war und seinen Platz hatte. Mir kam zum Bewußtsein, daß viele für mich wichtige, prinzipielle, fast universelle Werte aus dem politischen und, gesellschaftlichen Kontext hervorgingen - aber in Westeuropa eine ganz andere Bewertung und Bedeutung hatten; zB. die Ökologie, der Umweltschutz, die in Polen einen revolutionären Standpunkt innehatten, mit mehr Leidenschaft, Kraft, Überzeugung - hier aber war es eine pragmatische fast, organisatorische Politik.

B.L.L.: Wie gestaltete sich Ihr künstlerisches Schaffen in diesem Zeitraum? Kann man von einer Kontinuität Ihres künstlerischen Weges sprechen?

Z.O.: Meine ersten Projekte und Ausstellungen waren eigentlich wie eine Abrechnung, ein Gespräch mit dem, was ich in Polen hinterließ; doch durch das Zusammenpressen mit einer neuen Wirklichkeit konnte ich besser ihren Wert festlegen - jenseits der Grenze des Nationalen. Ich habe wieder mit der Architektur angefangen, die außerhalb meiner lokalen Zugehörigkeit war und die ich in der Zeit meines Studiums bezeichnete. Während der Studienjahre kam ich zu der Formel, daß die Architektur eine bestimmte Tracht ist, ein Pelz für die Institution - insofern also ein Instrument in Händen jeder Politik. Die architektonische Form stammt von der Art der Institution/Einrichtung, die sie versteckt - nicht von der Funktion. Das Haus der Partei, eine Kirche, eine Bank, oder ein Einfamilienhaus haben ihre typische institutionelle Formen. Um den tieferen Sinn der Architektur zu finden habe ich versucht, ihre andere Sprache zu suchen: außerhalb der Einrichtungen, Bestellungen und Normen; ich bin soweit gegangen, daß ich mit

meinen eigenen Händen Werke schuf - nach meinem eigenen Bedarf - als Bildhauer oder Maler.

B.L.L.: Ist vielleicht ein Werk/Objekt für diese Zeit charakteristisch oder besonders wichtig?

Z.O.: Eine von den größeren Objektrealisationen war das Projekt eines Denkmals am Ort der von den Nazis im Jahre 1938 verbrannten jüdischen Synagoge in Wuppertal. Das Projekt war eine Suche nach einer anderen - als üblich - Form, die den Horror dieser Geschichte im Gedächtnis behalten sollte. Der Hauptgedanke war nicht etwa die Schaffung einer neuen Form - doch einer neuen Funktion. Anstatt eines Denkmals entstand ein Komplex von Bauten, ein Ort für Verständigung, fürs Treffen, Vorträge und Ausstellungen; also ein Raum, der eine lebendige und aktive Funktion ermöglicht. Trotz der traditionellen Realisierungsmethode des Objektes, wurde es im gewissen Sinne ein Präzedenzfall, und die nachfolgenden Auszeichnungen bestätigten seine Bedeutung.

B.L.L.: Ein wichtiger Einschlag in Ihrem Schaffen sind diejenigen Werke, die Sie als urbane

Installierungen bezeichnen. Welche Rangordnung haben hier Begriffe, wie Funktion und architektonischer Raum?

Z.O.: Die Installation als künstlerische Aussage ist in den siebziger Jahren entstanden und ich bin der Meinung, dass viele von ihren Grundsätzen weiterhin wichtig für die zeitgenössische Architektur sind. Die Installation ist eine zeitlich begrenzte formale Reaktion auf einen bestehenden Raum. Diese Art von Kunst war ein Widerspruch gegenüber solchen Einrichtungen, wie Museum, Galerie, weißer Ausstellungsraum. Installationen entstanden in nicht-künstlerischen

Räumen, wie Fabriken, Wohngebäude, Büros u.a. Die urbanistische Installation ist eine Aktivität im Stadtgebiet - jenseits und außerhalb des Planungsamtes und Verbandes der Architekten. Ihre wichtigen Eigenschaften sind das Schaffen in der Skala 1:1 und das Fehlen des Ehrgeizes für die Ewigkeit zu bauen. Es sind Kreationen, die in der Stadt ad hoc/hier und heute entstehen, unabhängig von den amtlichen Bebauungsplänen und normativen Wegen: von der Idee bis zu ihrer Verwirklichung.

B.L.L.: Welche Formen haben die letzten Werke, aus den 90-er Jahren?

Z.O.: Meine Arbeiten der letzten Jahre sind Formen aus den Grenzgebieten der Architektur, der Schnitzkunst und des Designs. Es sind Objekte, die sowohl Modellbauten, wie auch besondere Möbel sein könnten. Die Ursachen für ihre Entstehung sind vielfältig - manche sind Ergebnis von architektonischen Aufgaben, andere entstanden als Formen für Innenausstattung; doch das bindende Merkmal ist die Skala, die immer eine Beziehung zum menschlichen Körper besitzt. In der Architektur behandle ich oft das Modell von oben, wie aus Vogelflughöhe. Meine letzten Projekte sind aus einer anderen Perspektive entstanden, eher Froschperspektive - genauer gesagt: meiner eigenen, vom Körper festgelegten. Eine andere, wichtige Eigenschaft von diesen Objekten ist die Zusammenfassung von mannigartigen, uns allen vom alltäglichen Leben bekannten Elementen in Systeme, die man mit traditionellen Beziehungen oder Assoziationen nur schwierig entziffern kann. Ein wichtiges Werk aus dieser Zeit ist die Skulptur unter dem Titel "L' art de la cuisine" - eine



Komposition aus Betonplatten, Stahlrahmen, Fußmatten und Herrenhemden in einer Vitrine aus Panzerglas. Obwohl das Objekt Teil einer großen Ausstellung war und in der unmittelbaren Nachbarschaft des Kölner Ludwig-Museums stand, wurde es nicht als Skulptur angesehen. Die Besucher meinten, es wäre eine Reklame für Konfektion oder Ausstattung der Straße. Eigentümlich für das Werk war sowohl der Mangel an Dramaturgie, wie auch an irgendeinem Vermächtnis. Obwohl uns alle Teile des Objektes einzeln sehr gut bekannt sind - doch mithilfe solch einer Zusammenstellung, Auswahl des Ortes und nicht zuletzt dem ganzen Kontext - wurde ihm als Ganzheit - jeglicher Sinn entwendet.

B.L.L.: Man kann wohl bezüglich auf Ihr ganzes Schaffen von einem Weg sprechen, der von der Entdeckung über Eindringen ins Wesentliche bis zur Erreichung von verborgenen, reinen, abstrakten - aber doch geahnten, vorstellbaren und universellen Wahrheiten führt; zu einem besonderen Sacrum, zur Konstruierung von neuen, unbekanntem Zivilisationsschöpfungen, die nun ohne jegliche ethischen, kulturellen Bezüge existieren und gänzlich selbstständig wirken.

Jan St. Wojciechowski beschreibt diese Tendenzen in Ihrem Kurationsprozeß außerordentlich kurz und bildlich: "Zum Vorschein kommt... ein synkretischer Sinn, restlos künstlich, ohne irgendwelchen Bezug zur Natur, großgezogen durch beharrliches Mischen und "Aufwärmen" von einer genau angegebenen Dosis der Ingredienz Form, Funktion, mit einer Prise "Deutung". Diese Homogenisation - ein Effekt von Mischen, Kochen, "chemischen" Reaktionen, bringen eine einheitliche Substanz hervor - und zwar aus Bestandteilen, die in normalen Bedingungen nicht in Verbindung treten; im Gegensatz zur hermeneu-

tischen Enthüllung, Bloßlegung, Eindringung unter die Oberfläche, Ergründung des Wesens".

Z.O.: Zum Schaffensprozeß des Künstlers gehört auch der Bau einer eigenen Philosophie - also einer ständigen Auseinandersetzung mit der Selbsttarnung, zugunsten der Selbsterforschung. Dieser Vorgang geschieht in einer sozialen und politischen Realität, die das Künstlermedium bezeichnet und oft der Form einen Ausdruck verleiht. Ich bin bemüht Werke zu schaffen, die unabhängig vom Kontext existieren,

die sich auf nichts berufen könnten, die für sich selbst leben. Diese Suche nach einer räumlichen Abstraktion jenseits der Architektur, jenseits sogar der Abstrahierungskunst - hat aber nichts gemeinsames mit psychischem Automatismus, wie zB. in der Dada-Tradition oder action painting, vielmehr in einer präzisen und bewußtvoll konstruierten Wirklichkeit, wie eine Art von neuem Design.

B.L.L.: Wie kann man den neuesten Faden in Ihrer Tätigkeit im Kontext mit der Ausstellung in Jelenia Góra zuordnen?

Z.O.: Das Projekt von Jelenia Góra ist ein Teil von Ausstellungen, die in manchen Städten Polens und Deutschlands aufgeführt werden: thematisch sind sie mit der Situation in Regionen verbunden. Das sind Werke, die in Ausstellungsräumen und in

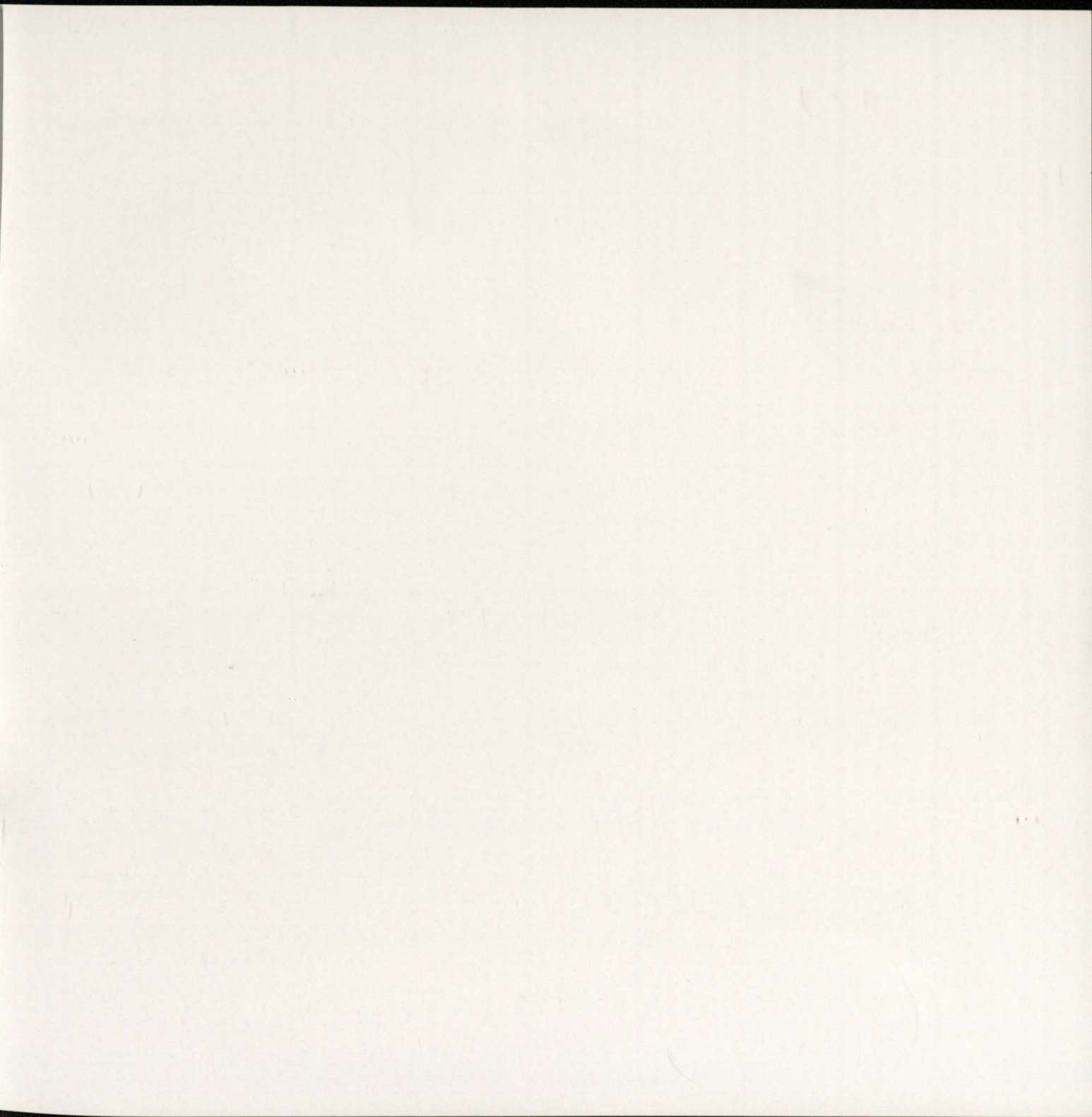
Stadtgebieten als Realisationen ablaufen. Der Arbeitstitel von diesen Veranstaltungen lautet: "Die Zeit der großen Baustellen". Im Fall Jelenia Góra betrifft es Schlesien, die Region, in welcher auf besondere Weise vielartige Polaritäten ihren Spielraum haben und die ein Übungsplatz für das in Zukunft vereinte Europa ist. Das Projekt, betitelt "Himmelblaues Dreieck", ist eine künstlerische Wiederbelebung eines ausgewählten Gebietes in der Region.

Zbigniew Okluta

- 1951 geboren in Mulawicze, Woiwodschaft Białystok
- 1970-78 Architektstudium an der Warschauer Polytechnik
- 1981 in BRD
- 1986 Friedrich - Vordemberge-Stipendium für bildende Kunst der Stadt Köln.
- 1994 Architekturpreis des BDA Nordrhein - Westfalen
- 1995 Deutscher Architekturpreis Beton
Deutscher Architekturpreis Naturstein

Projekt in Deutschland und Polen lebt und arbeitet in Köln.

Photos im Text sind Dokumentation der Aktion die fand am 25 Juni Jelenia Góra statt.





Biuro Wystaw Artystycznych
Jelenia Góra
czerwiec 1997
ul. Długa 1, skr. poczt. 431
58-500 Jelenia Góra
tel. (075) 7526669, fax (075) 7675132

Dyrektor: Janina Hobgarska
Projekt katalogu: Zbigniew Oksiuta
Zdjęcia: Carl-Victor Dahmen
Przekład niemiecki: Jerzy Joško
Przekład czeski: Katarzyna Filgasová

Skład, łamanie i druk: Oficyna
Wydawnicza RCK w Jeleniej Górze

ISBN 83-907995-0-3

Zbigniew Oksiuta
Internet: <http://www.dom.de./arts/artists/oksiuta>