

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

Michał Podgórski

Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje.
Fenomen estetyki haptycznej

Praca doktorska napisana w
Instytucie Socjologii, w Zakładzie Socjologii Życia Codziennego
pod kierunkiem prof. dr hab. Rafała Drozdowskiego

Poznań 2011

SPIS TREŚCI

WSTĘP – PROBLEMATYKA I GŁÓWNA TEZA ROZPRAWY.....	5
CZĘŚĆ I	
UCIECZKA OD WIZUALNOŚCI I NARODZINY ESTETYKI HAPTYCZNEJ.....	15
ROZDZIAŁ I	
ESTETYKA HAPTYCZNA I ESTETYKA WIZUALNA – CHARAKTERYSTYKA OGÓLNA.....	15
1.1. Rozumienie pojęcia estetyka.....	15
1.2. Estetyka wizualna.....	17
1.3. Estetyka haptyczna.....	19
1.3.1. Percepcja multisensoryczna – fundament istnienie obiektów haptycznych drugiego rodzaju.....	26
1.3.1.1. Percepcja multisensoryczna w polu fenomenologii Maurice Merleau-Ponty’ego.....	27
1.3.1.2. Percepcja multisensoryczna jako pole badawcze psychologii i neuronauki.....	29
1.3.1.3. Percepcja multisensoryczna – rekapitulacja i powrót do estetyki haptycznej.....	34
ROZDZIAŁ II	
W STRONĘ REDUKCJI I: ESTETYKA HAPTYCZNA VS ESTETYKA WIZUALNA.....	37
2.1. Estetyka haptyczna vs estetyka wizualna.....	37
2.2. Estetyka wizualna a obiekty haptyczne pierwszego i drugiego rodzaju.....	40
ROZDZIAŁ III	
W STRONĘ REDUKCJI II: ESTETYKA HAPTYCZNA A DANE I AKTYWNOŚĆ ZMYŚLU SŁUCHU.....	42
3.1. Estetyka haptyczna a słuchu – ustalenia pierwsze.....	42
3.2. Redukcja doznań audialnych i chwilowa dezorganizacja słuchu.....	44
ROZDZIAŁ IV	
W STRONĘ WĄTPLIWOŚCI: ESTETYKA HAPTYCZNA CZY ESTETYKA BRAKU?.....	50
4.1. Estetyka haptyczna vs estetyka braku – rozwinięcie problemu oraz preliminaria do obrony estetyki haptycznej.....	50
4.2. Niesamoistość estetyki braku (I): brak jako echo estetyki haptycznej.....	51
4.2.1. Kubizm i futuryzm.....	52
4.2.2. „Meble dla XX wieku”.....	53
4.3. Niesamoistość estetyki braku (II): brak jako inherentna składowa estetyki haptycznej.....	58
4.3.1.1. Słowne deklaracje Henriego Matisse’a.....	58
4.3.1.2. Malarskie deklaracje Henriego Matisse’a [Taniec (I) i Taniec (II)].....	60
4.3.2. Wielki (haptyczny) spokój Mondriana.....	63
a/ „wielki spokój” jako dys-harmonia stosunków.....	66
b/ „wielki spokój” jako haptyczne napięcie.....	68
c/ „wielki spokój” – konkluzja.....	77

4.4.	Estetyka haptyczna vs estetyka braku – rekapitulacja.....	82
4.5.	Problem wtrącony: pozostałe estetyzacje – aromatyzacja, audiofilizm, przenośność i wszechobecność muzyki etc. – i ich status w niniejszej rozprawie.....	85

ROZDZIAŁ V

W STRONĘ KRYTYKI: NARRACJE MASKUJĄCE PROCES PRZEJŚCIA OD ESTETYKI WIZUALNEJ DO ESTETYKI HAPTYCZNEJ.....		87
5.1	Narracja maskująca nr I: ogólna teza o kulturze wizualnej.....	90
5.1.1	Wzrok – zmysł pierwszy.....	91
	a/ krytyka stanowiska Wolfganga Welscha.....	94
5.1.2	Spółczesność obrazkowe.....	104
5.1.3	Ogólna teza o kulturze wizualnej – podsumowanie.....	108
5.2	Narracja maskująca nr II: estetyzacja jako „estetyzacja wizualna”.....	108
5.2.1	Estetyzacja według Wolfganga Welscha.....	109
5.2.2	Głosy o estetyzacji ze strony badaczy kultury wizualnej: Norman Bryson i Mieke Bal.....	117
5.2.3	Procesy estetyzacji w ujęciu Piotra Sztompki.....	120
5.2.4	„Estetyzacja wizualna” – podsumowanie.....	124
5.3.	Narracja maskująca nr III: hasła przewodnie ruchu modernistycznego – funkcjonalizm, konstruktywizm oraz racjonalizm.....	124
5.3.1.	Funkcjonalizm i konstruktywizm.....	125
5.3.2.	Racjonalizm (sztuki plastyczne).....	132
	a/ logika pierwsza (typowa): rozum – geometryzacja, surowość – nie-estetyka (anty-estetyka).....	144
	b/ logika druga (postulowana): rozum – geometryzacja, surowość – estetyka (haptyczna).....	148
5.4	Narracja maskująca nr IV: zmiana porządku zmysłowego architektury minionego i obecnego stulecia.....	149
5.5	Narracje maskujące – podsumowanie.....	152

ROZDZIAŁ VI

ESTETYKA HAPTYCZNA – CHARAKTERYSTYKA SZCZEGÓŁOWA.....		153
6.1	Wprowadzenie – fotograficzna eksplikacja głównej tezy rozważań.....	153
6.2	Metodyka poszukiwania i ustanawiania zwrotu haptycznego.....	159
6.3	Architektura – sztuka XX i XXI wieku.....	160
6.4	Od estetyki wizualnej do estetyki haptycznej – najważniejsze wektory zwrotu haptycznego.....	165
	a/ horyzontalność-płaskość.....	166
	b/ ciężar-masa.....	170
	c/ lekkość-powietrzność.....	174
	d/ napięcie konstrukcyjne (rytm sił).....	178
	e/ stymulacja ciało – przestrzeń.....	186
	f/ stymulacja ciało – wysokość.....	190
	g/ dryf (zawieszanie/uwalnianie umysłu-ciała).....	192
	h/ ruch-dynamizm.....	198
	i/ hiperkoloryzacja.....	202

	j/ kompresja/smukłość.....	206
	k/ antyramy.....	211
	l/ erotyzm.....	214
	m/ nakłucie (ból).....	217
	n/ taktylność.....	218
6.5	Estetyka wizualna – głos spoza kadru.....	224
6.6	Skąd się wzięła estetyka haptyczna?	225

CZĘŚĆ II

	UKRYTY PROGRAM ESTETYKI HAPTYCZNEJ.....	232
--	--	------------

ROZDZIAŁ VII

UKRYTY PROGRAM ESTETYKI HAPTYCZNEJ.

	ANALIZA NA PRZYKŁADZIE REWALORYZACJI UL. TUMSKIEJ W PŁOCKU.....	233
--	--	------------

7.1	Estetyka haptyczna w zbiorowości – pierwsze ustalenia.....	233
7.2	Strategia poznawcza.....	234
7.3	Ulica Tumska w Płocku i jej przemiany.....	236
7.4	Badania.....	243
7.5	Ukryty program estetyki haptycznej – analiza.....	247
7.5.1	Haptyczna redukcja bezpośrednia: definiowanie oraz dyscyplinowanie/usuwanie zakłóceń.....	247
	a/ rzeczy/osad.....	247
	b/ przyroda/zwierzęta.....	257
	c/ miejsca.....	260
	d/ ludzie (<i>...to największy problem Tumskiej</i>).....	263
7.5.2	Haptyczna redukcja rozmyta (odroczone).....	274
	a/ szkodliwość dla ciała/zdrowia (słabe podmioty vs nowa Tumska).....	274
	b/ utrata miejsca/ramy – utarta wspólnoty/więzi.....	279
	c/ poczucie niedopasowania/wstyd.....	281
	d/ „permanentna terażniejszość” – nieusuwalność nowej Tumskiej i „niepokój temporalny”	282
	ZAKOŃCZENIE.....	284
	BIBLIOGRAFIA.....	287

WSTĘP – PROBLEMATYKA I GŁÓWNA TEZA ROZPRAWY

Niniejsza rozprawa stawia przed sobą dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, chciałbym tu **podać w wątpliwość dość powszechnie podzielany pogląd, mówiący iż „żyjemy w przeważająco wizualnej erze”, że „nowoczesność pociąga za sobą hegemonię widzenia i mediów wizualnych”, wreszcie że „szalejąca dziś estetyzacja ma charakter wizualny”¹.** Taka totalizująca diagnoza jest moim zdaniem nieuprawniona, ponieważ pomija fakt porzucenia przez społeczeństwa zachodnie w toku minionego stulecia estetyki wizualnej na rzecz estetyki haptycznej. Pierwszym celem pracy będzie więc **charakterystyka fenomenu haptycznej estetyki i przywrócenie jej należytego miejsca na mapie XX wieku.** Po drugie, uznając estetykę haptyczną za estetykę dominującą, a tym samym wartą pogłębionej analizy, będę starał się **zrekonstruować mechanizmu jej funkcjonowania w zbiorowości, zwany tutaj jej ukrytym programem.** Jest to o tyle istotne, ponieważ estetyka haptyczna reguluje zbiorowość daleko bardziej, aniżeli jej wizualna poprzedniczka.

Najogólniej mówiąc, estetyka haptyczna to taka, która w procesie percepcji angażuje takie rejestry jak dotyk, zmysł kinestetyczny, propriocepcję, zmysł równowagi, zmysł temperatury oraz zmysł bólu, czyli te zmysły, które – decydując się na pewną konwencję – moglibyśmy nazwać „cielesnymi” (w istocie wszystkie zmysły są cielesne – cały układ percepcyjny jest częścią ciała). Pomysł by mówić o estetyce haptycznej zaczerpnięty został z pracy *The Senses Considered as Perceptual System* autorstwa Jamesa J. Gibsona. Zdaniem amerykańskiego psychologa system haptyczny „operuje wówczas, gdy człowiek bądź zwierze odczuwa środowisko swoim ciałem bądź za sprawą jego koniuszków”² – właśnie takie doznawanie będzie nas tutaj interesować.

¹ Dwa pierwsze określenia zaczerpnąłem z krytykującego ów prymat wizualności tekstu W. J. T. Mitchella *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, autorstwa (William. J. Thomas Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 280). Trzecie określenie jest autorstwa Wolfganga Welscha, najbardziej chyba rozpoznawalnego badacza procesów estetyzacji (Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 74).

² James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual System*, Houghton Mifflin, Boston 1966, s. 97 i nast.

W pierwszej części niniejszej rozprawy zostanie podjęta próba podważenia jednej z ważniejszych metanarracji humanistyki, tej mianowicie, która utrzymuje, iż kultura (po)nowoczesna poddana jest niezmiennie dominacji zmysłu wzroku i tego, co wizualne. Otóż, będę zmierzał ku temu, aby wykazać, iż diagnoza ta jest nie tyle nawet błędna, ile niekompletna, niezupełna, przemilcza (przeocza) ona bowiem fakt, iż ton współczesnej estetyce, nadają jakości haptyczne, a nie wizualne.

Wyraźnie podkreślam: niniejsza rozprawa nie jest próbą obalenia tezy o wzrokocentrycznym, czy też prymarnie wizualnym charakterze (po)nowoczesnej kultury. Ewolucja uzbroiła nas bowiem tak, iż gdybyśmy nawet bardzo chcieli, kultury innej, aniżeli wzrokocentryczna, nie uda nam się skonstruować (wzrok, obok słuchu, to dla człowieka zmysł operowania w świecie – około 70% rejestrowanych przez nasz układ percepcyjny bodźców to bodźce wzrokowe)³. Zgadzam się więc w pełni z W. J. T. Mitchellem kiedy ten stwierdza, iż zmysł wzroku jest „zmysłem suwerennym” nie tylko w (po)nowoczesnej kulturze zachodniej, ale w każdej w ogóle kulturze ludzkiej (autor *Picture Theory...* powie z przekąsem, iż dominacja wzroku rozpoczyna się w momencie, gdy Bóg spojrział na swoje dzieło i „widział, że ono jest dobre”)⁴. „Życie kiedykolwiek w jakiegokolwiek kulturze – odpowiada Mitchell tym, którzy opacznie zrozumieli ogłoszony przezeń zwrot *wizualny (pictorial turn)* – oznacza życie w kulturze wizualnej; z jednym, stosunkowo niewielkim wyjątkiem: społeczności niewidomych...”⁵. Zgadzam się więc również z Arystotelesem, który w *Metafizyce* ugruntowuje wzrok jako zmysł poznania (badawczego oglądu). Zgadzam się z Debordem w kwestii spektaklu, z Baudrillardem w kwestii *symulaków*, a po części również z Mirzoeffem w kwestii wizualizowania (choć nie sądzę, aby był to wymysł nowoczesny). Zgadzam się wreszcie z Brysonem – którego zdanie, z racji tego, iż obserwował kulturę wizualną jeszcze przed *zwrotem wizualnym*, wydaje mi się pewne – iż obecnie obrazów jest więcej, aniżeli 50 lat temu. Nie zamierzam odwoływać tak rozumianej kultury wizualnej i ustanawiać w jej miejsce *kultury haptycznej*.

Chodzi mi o to, aby metanarrację o kulturze wizualnej uszczuplić o jeden, mający w moim przekonaniu znaczenie krytyczne, wektor – estetykę. Chciałbym, aby ilekroć padać

³ John A. Walker, Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester – New York 1997, s. 20. Zob. też: Diane Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1994, s. 234.

⁴ Tamże, s. 285-287.

⁵ William. J. Thomas Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 286.

będą hasła „wzrokocentryzm”, „hegemonia widzialnego”, „kultura wizualna” w zestawianiu z nowoczesnością bądź ponowoczesnością, brano pod uwagę fakt, iż w polu estetyki, od początku XX wieku, gra nie toczy się wcale o jakości wizualne. Aby pamiętać, iż „hegemonia widzialnego” jest niezupełna.

Do takich wniosków prowadzi analiza zarówno XX-wiecznej sztuki elitarnej (malarstwa, rzeźby, architektury), jak sztuki użytkowej (projektowanie przedmiotów, wnętrz). W ciągu minionego stulecia malarze, rzeźbiarze, architekci i designerzy stopniowo tracą zainteresowanie jakościami wizualnymi materii, z którą pracują, koncentrując swoją uwagę na doznaniach haptycznych i sposobach ich „przemycania” w przestrzeń dzieła. Spośród dzieł malarskich wspomnijmy tylko o rozgrzewających kolorach na płótnach Gauguina bądź Matisse’a, o walcach, stożkach i kulach Cézanne’a, fascynacji „przestrzenią dotykową – niemal ręczną”⁶ u Braque’a. W polu rzeźby naszą uwagę powinien zwrócić „motyw ruchu” w rzeźbach Rodina (pisał o tym Simmel), „forma-siła” w krocących rzeźbach futurystycznych Boccioniego⁷, czy też uznające „rytmy kinetyczne”⁸ rzeźby konstruktywistyczne braci Pevsner. Jeśli o architekturę chodzi mamy tu do czynienia z programowo antywizualnymi – pozbawionymi żywych kolorów i ornamentów – budynkami, indukującymi doznania haptyczne: lekkość, zawieszenie, unoszenie się (Behrens, Gropius), kroczenie, ruch posuwisty (Poelzig), ślizganie się (Mendelsohn), napięcie spowodowane niesymetrycznym rozłożeniem elementów konstrukcyjnych (Mies van der Rohe, Wright). Architektura współczesna kontynuuje te haptyczne poszukiwania, najważniejsze dzieła, najbardziej rozpoznawalnych dziś architektów to swego rodzaju „maszyny produkujące doznania cielesne” – nasycone szkłem, metalem, chłodne, gładkie, połyskliwe, kłujące, „wwiercające się”, niekiedy wręcz erotyczne. Uformowane tak, aby ciało tego, kto na nie patrzy zostało związane, zaanektowane i napełnione przyjemnymi doznaniem. Mam tu na myśli na przykład tak różne stylistycznie budynki jak: Kunsthaus w Grazu (Cook i Fournier), Selfridges Department Store (Future System), „tańczący” Fred and Ginger w Pradze (Gehry), iglice Santiago Calatravy (na przykład wieża telekomunikacyjna w Barcelonie, czy projekt Chicago Spire), ratusz w Londynie oraz

⁶ Georges Braque, Dora Vallier, *Wywiad dla 'Cahiers d'Art.'*, tłum. E. Grabska, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 182.

⁷ Umberto Boccioni, *Wstęp do katalogu I Wystawy Rzeźby*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 166.

⁸ Antoine Pevsner, Naum Gabo, *Manifest realistyczny*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 362.

siedziba firmy Swiss Re autorstwa Normana Fostera, czy też – co może wydać się na pierwszy rzut oka pewnym zaskoczeniem – dzieła Herzoga & de Meurona, na przykład biblioteka Wyższej Szkoły Technicznej w Eberswaldzie, czy nastawnia kolejowa w Bazylei. Gdybyśmy początki designu związali z założeniem przez Waltera Gropiusa Bauhausu, trzeba by uznać, iż ta dziedzina twórczości artystycznej od zarania nasycana jest estetyką haptyczną. Wydobywanie „funkcji” i „konstrukcji” – synonimów piękna dla funkcjonalisty i konstruktywisty – jest *de facto* wydobywaniem zasady działania i zasady używania danej rzeczy, a zatem napięć, relacji, tarć pomiędzy jej częściami składowymi oraz doznań jakie towarzyszą naszemu ciału w trakcie używania tych rzeczy, operowania nimi. Charakterystyczne dla mebli tworzonych w Bauhausie przez Marcela Breuera (na przykład krzesło *Wassily*, krzesło „esowate”), czy też mebli projektowanych przez Miesa van der Rohe (krzesło *Barcelona*) bądź Le Corbusiera (leżak, fotel, kanapa) jest zastosowanie cienkich metalowych rurek w charakterze elementów nośnych. W przypadku fotela i kanapy Le Corbusiera mamy dodatkowo do czynienia z dużą, masywną powierzchnią użytkową (powierzchnią do siedzenia). W przedmioty te wpisany jest jasny program haptyczny: nasze ciało – nawet wówczas, gdy tylko na te przedmioty patrzymy – ma ich doznawać (odczuwać „pracę” jaką muszą wykonać delikatne materiały zobligowane przez designera do uniesienia przerastającej je masy). Współczesny design realizuje ten sam program, co współczesna architektura, dostarcza intensywnych doznań całemu ciału (co ciekawe opisane wyżej meble autorstwa Miesa van der Rohe i Le Corbusiera można znaleźć na stronach aktualnych numerów czasopism poświęconych aranżacji wnętrz): tam gdzie to tylko możliwe budulcem staje się szkło, wykonuje się z niego nie tylko blaty stołów (do tego zdążyliśmy już się przyzwyczać), ale również drzwi (takie hipertransparentne, pozbawione niemalże elementów nośnych, drzwi posiada większość butików w galeriach handlowych) i schody, coraz więcej przedmiotów codziennego użytku zyskuje gładkie, szkliste, migoczące „okładki” (telefony komórkowe, aparaty cyfrowe, laptopy, meble miejskie), istnym rajem dla ciała staje się przestrzeń łazienki, wanny, umywalki, sedesy i bidety poprzez swoje kolory, kształty, masy i jakości powierzchni wchodzą z nim nieustannie w interakcje; nawet dźwignie regulujące przepływ wody skonstruowane są tak, że dostarczają „haptycznych przyjemności” (są dość masywne, a przy tym poruszają się łatwo, płynnie i prawie bezdźwięcznie). Powyższa – zaznaczam, iż tylko pobieżna, pomijająca kluczowe dla moich rozważań mechanizmy, którymi zajmę się

na kolejnych stronach rozprawy – prezentacja estetyki haptycznej miała na celu przekonać czytelnika, iż mówienie o przemieszczeniu się środka ciężkości z produkcji doznań wizualnych na produkcję doznań haptycznych jest zasadne.

Zastanawiające jest dlaczego humanistyka zachodnia, lubująca się w odnajdywaniu kolejnych zwrotów, opisywane przez mnie przemieszczenie przeoczyła. W estetykę haptyczną od zarania wpisany jest program antywizualny, ujęty na przykład w dobrze nam znanych modernistycznych *bon motach*. Adolf Loos „otwiera” XX wiek stwierdzeniem *ornament to zbrodnia*, przywoływany wcześniej van der Rohe określa swoje designersko-architektoniczne poszukiwania lakonicznym *less is more*. Lewis Mumford, trochę niesprawiedliwie, określi później dokonania Miesa mianem „wytwornych pomników niczego”⁹. Owo NIC – brak wizualnego piękna, brak jakiegokolwiek narracji, pustka – jest w istocie katalizatorem doznań haptycznych. Aby możliwe było bezpośrednie, cielesne przeżycie musi zostać usunięte wszystko, co mogłoby ogniskować naszą uwagę, dekoncentrować ciało, wszelkiego rodzaju „zanieczyszczenia”. Bryła, napięcia pomiędzy poszczególnymi elementami konstrukcji, gładka „skóra” budynku nie mogą być „neutralizowane” przez kolory, zdobienia, ornamenty, narrację. Dlatego formułę *less is more* można z powodzeniem odczytywać jako: *mniej wizualności to więcej haptyczności*.

Przeoczenie zwrotu haptycznego w polu estetyczności można usprawiedliwiać tym, że przez długi czas interesująca mnie estetyka mogła być przypisywana klasom wyższym (Farnsworth House, Dom nad wodospadem), przestrzeniom korporacyjnym (Seagram Building), czy też przestrzeniom sztuki (pawilon niemiecki na wystawę światową w Barcelonie, Nowa Galeria Narodowa w Berlinie), jednak to się zmieniło. Przestrzenie, obiekty i przedmioty haptycznych intensywnie się namnażają, mam tu na myśli inflację designu, styl *minimal* w projektowaniu wnętrz, interfejsy dotykowe, zanikające ramy-obudowy urządzeń elektronicznych wyposażonych w ekrany (monitory komputerów, aparaty cyfrowe, telefony komórkowe etc.), sterylne, „dopięte na ostatni guzik”, przestrzenie publiczne, no i oczywiście ponowoczesną architekturę.

Wydaje się jednak, iż nieobecność estetyki haptycznej na mapie estetyki XX i XXI wieku spowodowana jest przede wszystkim „wzrokocentrycznym zaślepieniem” badaczy, które przejawia się w utożsamianiu estetyki z tym, co wizualne, piękne, ładne oraz błędną

⁹ Cyt. za: Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 111.

interpretacją modernistycznej architektury¹⁰ i wzornictwa, która zakłada ich programową nieestetyczność – maszynowość, racjonalność, funkcjonalność, anestetyczność. (Johannes Itten, prowadzący w początkowym okresie istnienia Bauhausu kurs przygotowawczy, nakłaniał przyszłych projektantów do bezpośredniego, intensywnego doświadczania materiałów, z którymi będą później pracować, estetyka Bauhausu nie zadowalała się wyglądem rzeczy, była doznaniem cielesnym; nie była wizualna, lecz haptyczna)¹¹. To „wzrokocentryczne zaślepienie” nie pozwala nam dostrzec faktu, iż estetyka haptyczna jest *de facto* estetyką dominującą, to za jej pomocą – od przeszło stu lat – definiowana jest nowoczesność, postępowość, światowość (europejskość), luksus, zamożność.

W pierwszej części pracy, prócz zaznaczenia na mapie XX i XXI wieku estetyki haptycznej, spróbuję też odpowiedzieć na pytanie dlaczego przyjemności wizualne, w toku minionego stulecia, przestały nam wystarczać, dlaczego – od sztuki wysokiej i użytkowej – zaczęliśmy wymagać doznań haptycznych.

W części drugiej, postaram się pokazać mechanizm działania estetyki haptycznej, zwany tutaj jej ukrytym programem. Będę starał się go zrekonstruować analizując przypadek rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku, która w toku przebudowy przeistoczyła się właśnie w przestrzeń haptyczną.

Rzecz w tym, iż estetyka wizualna i estetyka haptyczna zupełnie inaczej funkcjonują w zbiorowości (złożonej z aktorów ludzkich i nie-ludzkich)¹². W tę drugą, stanowiącą ośrodek naszego zainteresowania, wpisany jest radykalny program regulowania, czy wręcz redukowania środowiska. Wspomniane wcześniej modernistyczne hasło *less is more* nie odnosi się oczywiście tylko do jakości wizualnych, odnosi się do wszystkiego, co mogłoby zakłócać gładkość, sterylność, doskonałość, co mogłoby burzyć napięcie pomiędzy elementami tworzącymi zwartą, dopiętą na ostatni guzik całość, która w przypadku „maszyn haptycznych” odgrywa rolę niepoślednią.

¹⁰ Celowo unikam określeń „funkcjonalizm” i „racjonalizm” w kontekście architektury początku XX wieku, bowiem w moim przekonaniu niebezpiecznie zawłaszczają one interpretację estetyki modernistycznej.

¹¹ Gillian Naylor, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegasińska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 54-57.

¹² Zob. np.: Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009; Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Bruno Latoura*, UNIVERSITAS, Kraków 2008.

Program estetyki haptycznej uaktywnia się już na etapie projektowania danego obiektu (budynek, mebel) bądź danej przestrzeni (plac, park, ulica), wszystko zostaje tu podporządkowane doznaniom haptycznym, wszystko, co mogłoby je „zakłócać” zostaje zneutralizowane bądź wyeliminowane. Na przykład¹³ wysokie drzewa, które „rosną jak chęć”, i które destabilizują haptyczną całość, zostają zastąpione małymi, „kontrolowanymi” klombami kulistymi, czego niezamierzoną konsekwencją jest utrata przez przestrzeń *mikroużyteczności*, jaką był cień rzucany przez duże drzewa (jak się okazało owa *mikroużyteczność* ma kolosalne znaczenie dla osób starszych – cień znacząco ułatwiał przemieszczanie się w przestrzeni ulicy oraz oferował możliwość wypoczynku¹⁴). Inny przykład działania programu estetyki haptycznej to granitowe, gładkie, połyskliwe siedziska obmyślane tak, aby nie mógł na nich usiąść „drobny pijaczek”. Niestety nie mogą na nich siedzieć też osoby starsze, dzieci i osoby chore.

Estetyka haptyczna „działa” oczywiście także *ex post*. Jej program uwidacznia się na przykład: w kampanii wszczętej przez reporterów płockiego oddziału Gazety Wyborczej przeciwko zlokalizowanemu na Tumskiej barowi mlecznemu (nie pasuje do nowego wystroju ulicy); w interwencji lokalnej radnej mającej na celu doprowadzenie do usunięcia kolorowej – nielegalnej – reklamy, która, przymocowana do lśniących granitów, szpeci ulicę; w naciskach na wykwaterowanie osób zamieszkujących w zaniedbanych kamienicach przy ulicy, które to osoby rzekomo niszczą i brudzą nową Tumską; a także – co chyba najsmutniejsze – przejawia się w nietolerancji dla takiej czynności, jak karmienie na ulicy gołębi (najsmutniejsze, bo nie wiadomo, czy *nie na miejscu* jest rzucamy na posadzkę chleb, poszukujący go ptak, czy rzucająca gołębiom chleb starsza osoba).

Widać zatem, iż interesujący nas program jest tyleż defensywny, co ofensywny. Obiekty i przestrzenie haptyczne – podkreślmy, już na etapie ich obmyślenia – wyposażone są w swego rodzaju *tarczę ochronną*, *system ostrzegania* oraz *system reagowania* – zapobiegają możliwości pojawienia się ewentualnych „zakłóceń” oraz tropią i usuwają te, które w jakiś sposób przedostają się w pobliże, przede wszystkim jednak, o czym nie wolno nam zapomnieć, owe „zakłócenia” definiują, wytwarzają¹⁵.

¹³ Wszystkie przykłady, do których odwołuję się we wstępie, to wyniki badań przeprowadzonych na potrzeby tej rozprawy.

¹⁴ Nawiasem mówiąc cień jest taką składową przestrzeni, która choć niematerialna, w zasadzie nieistniejąca, konstituuje to, co stałe i obiektywne.

¹⁵ Jest to oczywiście język ANT, który rozwinę w dalszej części pracy.

I jeszcze słów kilka **odnośnie słowa „ukryty”** odnoszącego się do interesującego mnie programu. Nie jest to czczy zabieg stylistyczny, mający na celu wywołanie nastroju sensacji, czy tajemniczości, chodzi tu o podkreślenie dwóch rzeczy, które mam nadzieję staną się jasne w trakcie lektury niniejszej pracy. Po pierwsze tego, że mechanizm estetyki haptycznej (program) nie jest rozpoznawany i kontrolowany przez tych, którzy dostają się w jego tryby. Estetyka haptyczna ma dostarczać przyjemności, nie jest pomyślana jako maszyna służąca do redukcji środowiska, chociaż właśnie w ten sposób funkcjonują w zbiorowości przestrzenie i obiekty haptyczne. Po drugie, chciałbym zaznaczyć, iż interesować będą mnie tutaj zamierzone i niezamierzone skutki działań, także te bardzo odległe. Utrata przez ulicę Tumską *mikroużyteczności* – cień rzucany przez duże drzewa – jest konsekwencją konstruowania przestrzeni haptycznej, w ramach której duże, mające rozłożyste konary drzewa („wiechcie” – jak powiedział o nich projektant ulicy) się nie mieszczą (architekt miasta określiła je natomiast mianem „nieszczęśnych, przypadkowych drzew”). Przebudowa Tumskiej nie miała na celu eliminacji z przestrzeni ulicy cienia rzucanego przez drzewa, ale program estetyki haptycznej zakłada eliminację nieulegającej przyrody i – chcąc nie chcąc – wszystkiego, co ma ona nam do zaoferowania.

Podsumowując, główna teza, zakreślająca obszar dociekań niniejszej rozprawy, przedstawia się następująco: w toku XX wieku dochodzi w polu estetyki zachodniej do fundamentalnego zwrotu – produkcja doznań wizualnych ustępuje miejsca produkcji doznań haptycznych, co więcej w ciągu ostatnich kilku lat daje się zaobserwować intensywne namnażanie się *estetyki haptycznej*, zmiany te mają krytyczne znaczenie dla całej zbiorowości, w *estetykę haptyczną* wpisany jest bowiem *program* silnie regulujący (redukujący) środowisko.

Zanim przejdę do analizy przemian jakim ulegała estetyka zachodnia w ciągu minionego stulecia, chciałbym jeszcze wspomnieć o tych, którzy położyli podwaliny pod moje rozważania, co, mam nadzieję, przyczyni się do lepszej recepcji wstępu, rozwieje wątpliwości, jakie mogły się tu i ówdzie pojawić. Największy dług zaciągnąłem u Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Bruno Latoura.

Maurice’owi Merleau-Ponty’emu zawdzięczam rekonstrukcję wielozmysłowej percepcji, zdaniem francuskiego fenomenologa percypujemy zawsze całym ciałem, nigdy

pojedynczym zmysłem¹⁶. Obiekt dostępny *via* zmysł wzroku (budynek, rzeźba, obraz malarski) nie stanowi zatem wyłącznie baterii danych wizualnych, w mniejszym lub większym stopniu splata on również inne nasze zmysły. Stopień w jakim obiekty dostępne wzrokowo stymulują inne rejestry jest oczywiście różny – na przykład obrazy Rembrandta bądź Vermeera były daleko bardziej wizualne, aniżeli obrazy Gauguina, czy Cézanne’a, nie wspominając już o – isticie haptycznym – malarstwie kubistycznym bądź futurystycznym. Fenomenologia Merleau-Ponty’ego kładzie podwaliny pod *estetykę haptyczną* na poziomie mechaniki percepcji.

Bruno Latourowi i innym twórcom Teorii Aktora-Sieci winien jestem wdzięczność za to, iż zwrócili moją uwagę na fakt, iż nasze (ludzi) działania, nie są wcale nasze, w tym sensie, iż nie jesteśmy ich jedyną siłą napędową. W istocie działanie jest skutkiem co i rusz zawiązywanych sieci, które ulepione mogą być z ludzi, zwierząt, przedmiotów, idei, wiedzy etc¹⁷. Nie jesteśmy zatem absolutną przyczyną działań, ale raczej ich częścią składową. Przyjęcie Latourowskiej, sieciowej, perspektywy – w przypadku badań rewaloryzacji ulicy Tumskiej – pozwala posadzić na ławie oskarżonych, obok architekta miasta, projektanta ulicy, dziennikarzy, także estetykę. To nowa – haptyczna – Tumska w kombinacji z wymiocinami i plamami po oleju, na które natknęli się w trakcie spaceru dziennikarze płockiej Gazety Wyborczej, wymusza na nich napisanie artykułu, w którym domagają się zakupu maszyny do czyszczenia ulicy (podjęta przez nich akcja, w istocie była to seria artykułów, kończy się sukcesem – Urząd Miasta w Płocku kupuje sprzęt za 300 tys. zł). Gdyby nie sterylność doskonałości nowej Tumskiej ów artykuł zapewne nigdy by nie powstał, a płocki magistrat byłby bogatszy o owe 300 tys. Umieszczenie w centrum analizy *programu estetyki haptycznej*, przypisanie estetyce, jako pewnemu układowi zastanemu, sprawstwa, to zasługa dokonanej przez Latoura przebudowy ontologii zbiorowości.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, ss. 246-264.

¹⁷ Zob. np.: Bruno Latour, *Polityka natury*, dz. cyt.; Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, dz. cyt.

Część pierwsza

Ucieczka od wizualności i narodziny estetyki haptycznej

ROZDZIAŁ I

ESTETYKA HAPTYCZNA I ESTETYKA WIZUALNA – CHARAKTERYSTYKA OGÓLNA

Proces udowadniania fundamentalnej dla tej pracy tezy, mówiącej o porzuceniu przez społeczeństwa zachodnie w toku XX wieku estetyki wizualnej na rzecz estetyki haptycznej, co – jak mi się wydaje – kwestionuje w zasadniczy sposób tezę o prymacie wzroku i wizualności we współczesnej kulturze zachodniej, wymaga przede wszystkim scharakteryzowania interesujących mnie estetyk, co jednak powinno poprzedzić krótkie wprowadzenie traktujące o tym, jak w ogóle będę rozumiał pojęcie estetyka.

1.1. Rozumienie pojęcia estetyka

Pojęcie estetyki zawdzięczamy Alexandrowi Baumgartenowi, w zaproponowanym przezeń ujęciu estetyka miała być dyscypliną wiedzy badającą ludzkie poznanie zmysłowe¹⁸. U zarania nie było zatem mowy ani o pięknie, ani o urokliwości, chodziło o epistemologię. Jak wielokrotnie podkreśla Wolfgang Welsch, początkowo nowa nauka miała cele czysto użyteczne, chodziło o „ulepszanie naszego poznania dzięki systematycznemu doskonaleniu niższej, zmysłowej zdolności poznawczej”¹⁹. Dodajmy, iż wydane w 1750 roku dzieło *Aesthetica* kończy się – zmieniającą status nowej dyscypliny – deklaracją, iż ludzkie poznanie jest nade wszystko estetyczne, a nie pojęciowo-logiczne²⁰. Prawda jaką dysponują ludzie ma charakter zmysłowo-logiczny, czysta – logiczna – prawda pozostaje dla nas zamknięta. Filozofia, zdaniem Baumgartena, powinna właśnie ku takiej prawdzie się skierować. Myśl ta, niedługo potem, zostanie rozwinięta w filozofii Kanta. Los estetyki – tak dyscypliny naukowej, jak i pojęcia – nie zależał jednak od Baumgartena. Blisko

¹⁸ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 89.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 90 i nast.

pięćdziesiąt lat później Hegel ujmuje estetykę w kategoriach „filozofii sztuki”, a konkretnie rzecz biorąc „filozofii pięknej sztuki”²¹. Ujęcie Heglowskie w zasadzie zawłaszczyło estetykę, redukując ją do refleksji o „sztuce”, „pięknie”, „wzniosłości” bądź – poza dyskusją akademicką – czyniąc z niej synonim „pięknego – estetycznego – wyglądu”.

Nas interesować będzie właśnie owo pozaakademickie życie estetyki, będę o niej pisał nie jako o jednej z subdyscyplin w obrębie filozofii, ale jako o pewnej jakości przylegającej do przedmiotu, obiektu albo przestrzeni i – w kontekście głównego pytania badawczego tej pracy – jako o dominancie kulturowej [definicja bezkierunkowa]. W zbiorze esejów *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki* Wolfgang Welsch kilka razy mierzy się z „zawartością” interesującego nas pojęcia. Jak trafnie zauważa:

„Raz chodzi o sferę zmysłowości, raz o sferę piękna, raz o sferę natury, raz o sferę sztuki, raz o sferę postrzegania, raz o sferę oceny, raz o sferę poznania; a wyrażenie ‘estetyczny’ ma zamiennie oznaczać: ‘zmysłowy’, ‘przyjemny’, ‘artystyczny’, ‘pozorny’, ‘fikcyjny’, ‘poietyczny’, ‘wirtualny’, ‘zabawowy’, ‘niewiążący’ itd.”²².

W celu opisania interesujących mnie fenomenów, spośród wyżej wymienionych znaczeń wybrałbym trzy (ściśle ze sobą skorelowane): estetykę utożsamiam ze „sferą zmysłowości”, a określenie estetyczny – tak, jak będę je rozumiał – stanowi sumę określeń „zmysłowy” oraz „przyjemny”. Wyjaśnijmy, iż dla Welscha określenie „zmysłowy” odnosi się do wyszukanej zmysłowości (nie prymitywnej), a określenie „przyjemny” do przyjemności wyższego rodzaju (w opozycji do pospolitych przyjemności witalnych)²³. W niniejszej rozprawie ów uwznioślający element znaczenia nie będzie jednak brany pod uwagę, zresztą sam Welsch stwierdza, iż dziś mianem estetycznych określa się wiele doznań witalnych, pospolitych²⁴. Przechodząc do meritum, **estetyka przedmiotu, obiektu albo przestrzeni – jako pewien projekt, skutek – to takie zgromadzenie jakości dostępnych zmysłowo, które przekłada się na przyjemne, pożądane, doznania [definicja kierunkowa].**

²¹ Tamże, s. 42.

²² Tamże.

²³ Tamże, ss. 44-45.

²⁴ Tamże, s. 46.

A zatem, każdy obiekt posiada pewną jakość estetyczną, ponieważ każdy może dostarczać przyjemnych / nieprzyjemnych doznań, musi tylko zostać umieszczony w takim kontekście przez osobę go percypującą. Jednak jako „estetyczny” będziemy określać tylko taki, który dostarcza doznań przyjemnych, pożądanych. Na tej samej zasadzie, obiekt „nieestetyczny” to taki, który wzbudza doznania nieprzyjemne, niepożądane. Spróbujmy teraz scharakteryzować interesujące nas estetyki.

1.2. Estetyka wizualna

Najogólniej mówiąc **estetyka wizualna – jako pewien projekt – to taka estetyka, która stara się wytwarzać przyjemne doznania operując jakościami wizualnymi, która „przemawia” do oka.** Wyjaśnijmy też od razu, iż przez wizualność²⁵ artefaktu będziemy tu rozumieć obecność, nagromadzenie, jakości wizualnych. Czym zatem są jakości wizualne? Arystoteles w traktacie *O duszy* pisze, iż „przedmiotem właściwym” zmysłu wzroku jest barwa (niedostrzegalna w przypadku braku światła)²⁶. Zwraca przy tym uwagę na bardzo ważną rzecz – a ustalenie to dotyczy w istocie wszystkich zmysłów – na to mianowicie, iż możemy postrzegać o tyle tylko, o ile percypowana jakość nie „przekracza” możliwości danego rejestru. „Po odebraniu zbyt silnej podniety – twierdzi Arystoteles – zmysł nie jest w stanie postrzegać, na przykład słyszeć dźwięku po usłyszeniu ogłuszających dźwięków, ani widzieć lub wąchać po postrzeżeniu nadmiernie silnych barw czy zapachu”²⁷. Nie każda zatem barwa, choć stanowi „przedmiot” wzroku, będzie sprawiała nam przyjemność wizualną, będzie tak tylko wówczas, gdy – mówiąc najprościej – da się na nią patrzeć. Zbyt intensywny kolor przestaje być jakością (i przyjemnością) wizualną. Dodajmy, iż pisząc o „przedmiocie właściwym” wzroku Arystoteles miał na myśli wyłącznie to, co wzrok i tylko wzrok może postrzegać, a nie to, co znajduje się w polu wzroku, ale możliwe jest do uchwycenia także przez pozostałe rejestry. Zdawał sobie oczywiście sprawę, iż kształty również podlegają percepcji wzrokowej, jednak ich

²⁵ Termin „wizualność” pojawia się w obszarze studiów nad kulturą wizualną, najczęściej utożsamiany jest z „tym, co możliwe do zobaczenia” (choć nie dla wszystkich oznacza to samo), jest to zatem znaczenie dalekie od tego, które mnie interesuje, z tej racji posługuję się tym pojęciem z rzadka.

²⁶ Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

²⁷ Tamże.

percepcja możliwa jest również via zmysł dotyku, stąd kształt nie stanowi dla niego „przedmiotu właściwego” wzroku²⁸. Co do tego nie można mieć jednak wątpliwości. Jedni badacze uznają za „informacje wizualne” (*visual information*) kształty i barwy (dodając na tym samym poziomie, co jest chyba błędem, światło)²⁹, inni za „atrybuty bodźca wzrokowego” uznają dodatkowo ruch i odległość (głębnię)³⁰.

Wizualne przyjemności (estetyka wizualna) wytwarzane są w trybie operowania barwami i kształtami. Światło należy uznać za warunek umożliwiający widzenie, jego środowisko (widzenie dzieli się na fotopowe – wystarczająca ilość światła, mezotopowe – półmrok i skotopowe – bardzo mała ilość światła). Ruch i odległość uznaję za dane, które zmysł wzrok wprawdzie odnotowuje, ale nie takie, które – same przez się – są w stanie „cieszyć oko”. **Przyjemności wizualne, radości oka, zapewniają nade wszystko gra żywych pobudzających kolorów, nagromadzenie rozmaitych kształtów oraz ich narracyjne zestawienia. Estetyka wizualna to opowieść snuta przez barwy i kształty, które „wiążą”, „przytrzymują” nasze spojrzenie, które nasze oko napotyka i przy których zatrzymuje się na dłużej.** Przykłady estetyki wizualnej to obrazy malarskie Boscha, Vermeera, impresjonistów, witraże w gotyckich katedrach, architektura renesansu i baroku, XIX-wieczny eklektyzm, secesyjne zdobienia budynków i przedmiotów codziennego użytku, domy Hundertwassera³¹ i projekty grupy Archigram. Za jednego z mistrzów estetyki wizualnej moglibyśmy uznać Alfonsa Muchę, od jego prac, tak zwyczajnych jak uliczne afisze czy pudełka – zdobnych, nasyconych kolorami, kształtami i liniami – niemalże nie możemy oderwać oczu, wciąż chcielibyśmy na nie patrzeć i patrzeć. Estetyka wizualna to estetyka barwności i różnorodności, gdzie źródłem przyjemności jest – zapożyczając się u Alesa Erjaveca³² – to co napotyka oko. Warto zwrócić uwagę, iż w polu estetyki wizualnej mieści się też fenomen, który socjologowie z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu określili mianem *niewidzialnego miasta*³³. *Niewidzialne miasto* –

²⁸ Tamże.

²⁹ Ruth Bjorklund, *The Senses. The amazing human body*, Marshall Cavendish Benchmark, New York 2010, s. 6.

³⁰ Alan Longstaff, *Neurobiologia. Krótkie wykłady*, tłum. pod red. A. Wróbla, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009, ss. 165 i nast.

³¹ Choć w tym przypadku daje się już odnotować pewien rys haptyczny – gładkie, „płynące” narożniki budynków.

³² Chodzi oczywiście o dobrze znany tekst pod tytułem *To co napotyka oko... (o znaczeniu przedstawiń wizualnych w dziejach kultury)*. Wyjaśniam, iż w tym momencie nie interesuje mnie jego zawartość, ale sam tytuł.

³³ Strona internetowa projektu „Niewidzialne Miasto”: www.niewidzialnemiasto.pl.

trochę wbrew swej nazwie – jest bardzo rozległe, stanowi sumę działań, sieci, powiązań, które ukształtowały się obok nowoczesnej metropolii, obok jej oficjalnego krwiobiegu. Kulturę *niewidzialnego miasta* można kreślić mianem *kultury obocznej*. W znacznej mierze – choć, co pragnę podkreślić, nie wyłącznie – stanowi ona wypadkową strategii działania osób niezamożnych, gorzej wykształconych, osób starszych, dzieci, jest też pewną pozostałością po kulturze rzemieślniczo-robotniczej (surowość, rzeczowość, fachowość), kulturze ludowej (uprawianie, doglądanie, dbanie), wreszcie kulturze PRL (niedobór, zaradność, wielowymiarowe łatanie świata na własną rękę). To właśnie z tą kulturą skorelowana jest estetyka wizualna – *oboczną*, nie oficjalną.



Podwórko kamienicy na poznańskich Jeźycach. Kwiaty – środek często wykorzystywany w polu estetyki wizualnej (zdjęcie w zasobach projektu „Niewidzialne Miasto”, fot. M. Podgórski)

Wspomną tylko, iż w polu estetyki wizualnej nie znajduje się ani monochromatyczne malarstwo Cézanne’a, kubistów i futurystów, ani modernistyczna i postmodernistyczna (ta z małymi wyjątkami, od początku jednak skalkulowanymi jako strategie oporu) architektura, ani wystrój *miasta widzialnego* (ot, paradoksalna gra słów). W tym wypadku chodzi o inne doznania, bardziej bezpośrednie – haptyczne.

1.3. Estetyka haptyczna

O ile estetykę wizualną można stosunkowo łatwo umocować jako barwność i różnorodność, o tyle charakterystyka estetyki haptycznej nasyca już większe trudności. Zaczijmy wobec tego od dekonstrukcji tradycyjnego poglądu na system percepcyjny, który zakłada

pięć podstawowych rejestrów: wzrok, słuch, węch, smak, dotyk. Układ percepcyjny człowieka jest daleko bardziej złożony, jego podstawowe jednostki to:

- (1) fotoreceptory – odnotowujące obecność promienia świetlnych, są oczywiście związane z działaniem zmysłu wzroku;
- (2) chemoreceptory – czyli receptory odnotowujące stężenie substancji chemicznych znajdujących się w okolicach albo ingerujących w nasze ciała, tego rodzaju receptory związane są z działaniem węchu i smaku;
- (3) nociceptory – chronią organizm przed potencjalnym zniszczeniem, czyli receptory bólu, uaktywniające się w sytuacji zetknięcia się z czymś ostrym, bardzo gorącym, przygniatającym etc. (zmysł bólu);
- (4) termoreceptory – służące do rozpoznawanie zmian poziomu temperatury, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz ciała;
- (5) mechanoreceptory – jednostki odnotowujące dotyk (*touch*), napór (*pressure*), napięcie, naciągnięcie mięśni (*stretch*), ich naprężenie (*tension*) oraz drgania, wibracje (*vibration*); receptory te zlokalizowane są w uchu wewnętrznym (słuch, zmysł równowagi), na powierzchni skóry (dotyk) oraz we włóknach mięśniowych, stawach i ścięgnach (propriocepcja, zmysł kinestetyczny)³⁴.

Widać więc wyraźnie, iż ciało potrafi szczytywać daleko więcej informacji – odnośnie środowiska (ekstrapercepcja), jak i samego siebie (intropercepcja) – aniżeli pozwala pomyśleć tradycyjny podział na pięć zmysłów. Poza wzrokiem, słuchem, węchem, smakiem i dotykiem mamy jeszcze do dyspozycji: zmysł bólu, zmysł temperatury, zmysł równowagi oraz propriocepcję oraz zmysł kinestetyczny³⁵). Trzy ostatnie zmysły wymagają, jak sądzę, kilku zdań dookreślających.

Zmysł równowagi – jak piszą badacze zagadnień ludzkiej percepcji – monitoruje działanie siły ciężkości (ulożenie ciała w przestrzeni, ciążenie, zawieszenie), przyspieszenie liniowe (ruch do przodu) oraz ruch rotacyjny (ciało obracające się wokół własnej osi)³⁶. Daje on o sobie znać kiedy jesienią, dżdżystą porą przemierzamy kałuże krocząc po ceglach pełniących funkcję tymczasowego mostu, kiedy stoimy na dachu kilkunasto- bądź kilkudziesięciopiętrowego wieżowca i spoglądamy w dół, ale również

³⁴ Douglas B. Light, *The Senses*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2005, ss. 16-17.

³⁵ Niektórzy autorzy dodają jeszcze zmysł głodu i pragnienia. Zob. Douglas B. Light, *The Senses...*, dz. cyt., ss. 113-126.

³⁶ Tamże, s. 106.

wtedy, gdy chcemy dostrzec wierzchołek owego wieżowca (patrzenie na bardzo wysoki budynek różni się od zwyczajnego spoglądania w przestworza tym, iż budowla w specyficzny sposób zakotwicza („przytrzymuje”) wzrok, konstruuje dystans, który odnotowuje zmysł równowagi), kiedy siedzimy w samochodzie, który nagle przyśpiesza albo kiedy z jakichś powodów musimy wykonać trzy przewroty w przód jeden za drugim.

Jeśli zaś chodzi o propriocepcję i zmysł kinestetyczny (kinestezja), trzeba wyraźnie zaznaczyć, iż zazwyczaj zmysły te pracują łącznie, co więcej, ich działanie skorelowane jest ze zmysłem równowagi³⁷. Kinestezja – jak pisze Mark Paterson w artykule *Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions* – jest zmysłem odpowiedzialnym za percepcję ruchu, który spożytkowuje informacje pochodzące z receptorów mięśniowych, ścięgien, stawów oraz zmysłu równowagi³⁸. Z kolei propriocepcja to – jak uznaje wspomniany wyżej autor – czucie własnego ciała, jego pozycji, ułożenia, napięcia mięśni³⁹. Ogólnie mówiąc są to zmysły (właściwie wiązki zmysłów), za pomocą których odczuwamy obecność i aktywność własnego ciała, operujące niejako w zamkniętym obiegu wewnętrznym (bodźce pochodzą z wewnątrz organizmu). Propriocepcja i kinestezja towarzyszą nam nieustannie: kiedy biegamy, chodzimy, dźwigamy i pływamy, kiedy siedzimy w fotelu przed telewizorem, i kiedy leżymy i nic nie robimy. Za każdym razem ciało informuje nas, co się z nim dzieje.

Złożoność aparatu percepcyjnego, w który wyposażony jest człowiek uporządkował funkcjonalnie James J. Gibson. W pracy *The Senses Considered as Perceptual System* opracował alternatywną klasyfikację zmysłów, trafniej odpowiadającą rzeczywistej strukturze codziennego doświadczenia⁴⁰. Gibson, wbrew tradycyjnemu ujęciu, rozpatrywał zmysły „jako aktywne, a nie pasywne, jako systemy, a nie kanały (*channels*), jako splecione, a nie rozdzielone”⁴¹. Poszczególne rejestry zostały przezeń ujęte w pięć funkcjonalnych systemów percepcyjnych: podstawowy system orientacyjny (zmysł równowagi), system słuchowy (słuch), system haptyczny (dotyk, zmysł temperatury, zmysł bólu, kinestezja, propriocepcja), system smakowo-węchowy (smak i węch) oraz system wizualny (wzrok) [zob. Tabela nr 1]. W dalszej części pracy interesował

³⁷ Mark Paterson, *Haptic Geographies: Ethnography, Haptic Knowledges and Sensuous Dispositions*, [w:] „Progress in Human Geography” 33(6) (2009), pp. 769 i nast.

³⁸ Tamże, s. 769.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*, Routledge, New York 2002, s. 28.

⁴¹ James J. Gibson, *The Senses...*, s. 47.

będzie nas tylko system haptyczny, który – zgodnie z propozycją wspomnianego wcześniej Marka Patersona – zostanie wzbogacony o zmysł równowagi (tu stanowiący subsystem samodzielny). Oto jak Gibson charakteryzuje system haptyczny [zobacz też tabelę nr 1]:

„Wrażliwość jednostki na świat przylegający do jej ciała, uaktywniająca się w trakcie posługiwania się ciałem, będzie nazywana przez nas systemem haptycznym. Określenie haptyczny pochodzi z Greckiego i oznacza ‘możliwy do chwycenia’. [System haptyczny] operuje wówczas, gdy człowiek bądź zwierzę odczuwa środowisko swoim ciałem bądź za sprawą jego koniuszków. Nie chodzi tu tylko o odczuwanie nacisku na skórę. Nie chodzi tu nawet o sumę zmysłu rejestrującego nacisk na skórę oraz zmysłu kinestetycznego. System haptyczny jest aparatem, który zapewnia jednostce zarówno informacje o środowisku, jak i o jej ciele. Jednostka odczuwa zarówno to w jakiej relacji znajduje obiekt w stosunku do jej ciała, jak i to w jakiej relacji znajduje się jej ciało w stosunku do obiektu. [System haptyczny] to taki system percepcyjny, za sprawą którego zwierzęta i ludzie pozostają – dosłownie – w kontakcie (*in touch*) ze środowiskiem”⁴².

Gwoli jasności, w wyżej cytowany fragmencie *The Senses Considered as Perceptual System* nacisk wydaje się być położony na aktywną stronę systemu haptycznego („posługiwanie się ciałem”), jednak amerykański badacz zakładał również jego „aktywność pasywną” – odczuwanie temperatury, bólu, odczuwanie napięcia (w istocie braku napięcia) mięśni nie wykonujących żadnej pracy. **Organy, które stanowią ogniwa systemu haptycznego to skóra, mięśnie, stawy, ścięgna. Mamy tu do czynienia z aparatem, który uobecnia w doznaniu to, co niejako „od wewnątrz” dzieje się z naszym ciałem oraz to, co „od zewnątrz” – bezpośrednio, mechanicznie (*in touch*) – w nie ingeruje.**

Gibson traktował system haptyczny i podstawowy system orientacyjny (związany ze zmysłem równowagi), jako jednostki odrębne, w niniejszej rozprawie zostaną one jednak potraktowane jako jeden system. Takie sposób ujęcia systemu haptycznego można odnaleźć między innymi w przywoływanym wcześniej artykule Marka Patersona⁴³. Konstrukcję Gibsona warto chyba nieco przebudować, zmysły kinestezji, propriocepcji i równowagi wydają się być ze sobą mocno splecione⁴⁴, momenty kiedy daje o sobie znać ten ostatni, na przykład patrzenie z bardzo wysoka w dół bądź wykonywanie serii obrotów wokół własnej osi, przekładają się na specyficzne – przychodzące niejako „od wewnątrz” – czucie własnego ciała: rozmiękczenie, swego rodzaju „niezborność”, niezdatność do użycia, układu mięśniowego. Rozbudowanie Gibsonowskiego systemu haptycznego o

⁴² Tamże, s. 97 i nast.

⁴³ Mark Paterson, *Haptic Geographies...*, dz. cyt., ss. 768-770.

⁴⁴ Tamże.

jeszcze jeden element, pozwala nam na uzyskanie układu, który opisuje całość procesu wchodzenia przez człowieka w bezpośredni – *in touch* – kontakt ze środowiskiem. Odczucie pracy zmysłu równowagi jest bezpośrednim odczuciem cielesnym, bardzo podobnym do tych, które serwują nam kinestezja i propriocepcja.

Tabela nr 1. Systemy percepcyjne w ujęciu Jamesa J. Gibsona

nazwa	funkcja	receptory	narządy zaangażowane w proces percepcji	bodziec	sczytywane informacje
podstawowy system orientacyjny	generalna orientacja	mechanoreceptory	narząd przedsionkowy	siły grawitacji i przyśpieszenia	kierunek grawitacji, odczucie popchnięcia
system słuchowy	słyszenie	mechanoreceptory	narząd ślimakowy wraz z uchem środkowym i małżowiną uszną	wibracje	lokalizacja i charakter percypowanej wibracji
system haptyczny	dotykanie	mechanoreceptory i prawdopodobnie termoreceptory	skóra (wraz z wypustkami i otworami), stawy (wraz z więzami), mięśnie (wraz ze ścięgnami)	odkształcenie tkanki, ułożenie stawów, naprężenie włókien mięśniowych	kontakt z podłożem, styczność mechaniczna, kształty przedmiotów, właściwości fizyczne, masywność lub kleistość
system smakowo-węchowy	wąchanie	chemoreceptory	jama nosowa	skład powietrza (lub innego medium)	właściwości wonnych substancji
	smakowanie	chemoreceptory i mechanoreceptory	jama ustna	skład przyjmowanych substancji	substancje odżywcze i pierwiastki biochemiczne
system wizualny	widzenie	fotoreceptory	oko i narządy oczne powiązane z narządami przedsionkowymi, głową i całym ciałem	zmiany w natężeniu światła	zmiennie pola optycznego (informacje o obiektach, ruchach, zdarzeniach etc.)

Opracowanie własne na podstawie: James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual System*, s. 50

Znamy już pole działania systemu haptycznego i znamy klasę doznań, które moglibyśmy określić mianem haptycznych (chodzenie, bieganie, pływanie, dźwiganie, ukłucie, uderzenie, branie kąpieli, opalanie się, dotykanie, głaskanie, nieważkość, nic-nie-robienie), pora przejść do kwestii zasadniczej, czyli pytania o estetykę haptyczną. Wyjaśnię od razu, iż pisząc o obiektach i przestrzeniach haptycznych, nie będę miał na myśli urządzeń i lokalizacji, które, z racji oczywistych, dostarczają doznań haptycznych, nie będą mnie więc interesować ani windy, ani szybkie auta, ani fotele bujane, a tym bardziej salony fryzjerskie i salony masażu. Najoczywistsza odpowiedź na pytanie o estetykę haptyczną stwierdza, iż jest to estetyka, która dostarcza przyjemności haptycznych. Mimo prostoty i stosunkowo niskiej wartości informacyjnej warto ją podać, aby czytelnik zyskał pierwszy, bazalny, punkt oparcia dla dalszych rozważań. Sztuka polega na tym, aby umieć zidentyfikować mnogość kanałów ich dostarczania, ogólnie rzecz biorąc można tu wskazać dwie modalności, choć często bywa tak, iż obie są dostępne jednocześnie.

Obiekty haptyczne pierwszego rodzaju to te, do których faktycznie, bezpośrednio, przylegamy (*in touch*), najczęściej za sprawą zmysłu dotyku (ale nie tylko). Najlepszym przykładem tego rodzaju obiektów są dostępne obecnie na rynku urządzenia elektroniczne wyposażone w ekrany (telefony komórkowe, aparaty cyfrowe etc). Jak nietrudno zauważyć ekrany są coraz większe, a materialne obudowy coraz dyskretniejsze, a przy tym gładkie, migotliwe, co więcej urządzenia te ulegają systematycznemu spłaszczaniu. Wszystko wydaje się tu być skalkulowane tak, aby urządzenia dostarczało użytkownikowi maksimum doznań taktylnych – gładkość, lekkość, eteryczność, bliska, niemal namacalna dostępność, sterylnej powierzchni ekranu.

Obiekty haptyczne drugiego rodzaju to te, do których bezpośrednio nie przylegamy (*in touch*) z powodu dzielącego nas do nich dystansu, a które dostarczają nam doznań (przyjemności) haptycznych za pośrednictwem zmysłu wzroku, pełniącego w tym przypadku rolę swego rodzaju pasa transmisyjnego. Ważne, by właściwie uzmysłowi sobie fakt, iż w przypadku tego rodzaju obiektów wzrok zaledwie „doprowadza” ciało do obiektu, pełni funkcję instrumentalną, wygląd rzeczy nie jest tu doznaniem właściwym, finalnym, to pojawia się dopiero, gdy ciało znajdzie się już „przy obiekcie”. Jednak – co należy podkreślić również stanowczo – ciało jest przy obiekcie tylko wirtualnie (ciało fenomenalne), do bezpośredniego styku nigdy nie dochodzi, dystans pomiędzy ciałem a obiektem nie zostaje faktycznie zniesiony. Mówiąc jeszcze inaczej

(najkrócej i najprościej): obiekty haptyczne drugiego rodzaju to te, do których przylegamy (*in touch*) używając zmysłu wzroku.

Estetyka haptyczna realizuje się zatem w drodze dwóch modalności: po pierwsze, polega na takim zbrojeniu obiektów materialnych, aby w momentach bezpośredniego przylegania dostarczały one przyjemności haptycznych; po drugie, polega na wyposażaniu obiektów materialnych dostępnych tylko via zmysł wzroku w takie jakości, które – mimo dzielącego ciała i obiekt dystansu – są zdolne aktywizować system i przyjemności haptyczne. Jakości stymulujące system haptyczny – tak w ramach pierwszej, jak i drugiej modalności – będziemy nazywać jakościami haptycznymi, natomiast cechę obiektów w nie uzbrojonych będziemy określać mianem haptyczności.

Aby proces definiowania estetyki haptycznej uznać za ukończony⁴⁵, należy jeszcze poruszyć dwie kwestie. Pierwsza dotyczy mechanizmu istnienia obiektów haptycznych drugiego rodzaju, druga relacji w jakiej znajdują się w stosunku do siebie estetyka wizualna i estetyka haptyczna, relacji niezmiernie ważnej, eskalującej proces wypierania w toku XX wieku wizualności z pola estetyki.

1.3.1. Percepcja multisensoryczna – fundament istnienie obiektów haptycznych drugiego rodzaju

Jeśli chodzi o obiekty haptyczne drugiego rodzaju, to zdrowy rozsądek nakazuje zrazu powątpiewać. Zadaje sobie pytanie, w jaki sposób przedmioty, budynki i przestrzenie, które dostępne są wyłącznie za pośrednictwem zmysłu wzroku mogłyby sprawiać ból, dostarczać wrażeń termicznych, dotykowych, czy też stymulować układ mięśniowy. Zdrowy rozsądek podpowiada, iż dystans pozostaje dystansem. Otóż nie – jak twierdzi Maurice Merleau-Ponty – dotyk (i, dodajmy, pozostałe składowe systemu haptycznego), tak samo jak wzrok i słuch jest zmysłem przestrzennym⁴⁶, zdrowy rozsądek, tym razem, nie ma racji.

⁴⁵ Konkretnie przykłady i cały proces odchodzenia od wizualności do haptyczności zrekonstruuje na kolejnych stronach pracy, tutaj próbuję określić interesujący mnie fenomen definicyjnie.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 238.

1.3.1.1. Percepcja multisensoryczna w polu fenomenologii Maurice Merleau-Ponty'ego

Zagadnienie multisensorycznej – czyli takiej, która splata w procesie postrzegania wiele rejestrów – percepcji francuski filozof podjął w klasycznej, wydanej tuż po wojnie, pracy *Fenomenologia percepcji*. Za punkt wyjścia podjętej tu krótkiej prezentacji wybranych aspektów koncepcji Merleau-Ponty'ego, należałoby uznać jego fundamentalne spostrzeżenie, iż percepcja nigdy nie dokonuje się pojedynczym zmysłem, ale całym ciałem jednocześnie, które, jako nierozdzielna, synergiczna całość, otwiera nas na „świat międzyczmysłowy”⁴⁷. Nasze doświadczenie nie jest doświadczeniem wybranych jakości środowiska – danych wizualnych, audialnych, węchowych, dotykowych etc. – zawsze jest „doświadczeniem świata”⁴⁸. Ciało nasiąka doświadczeniami międzyczmysłowymi i takim zapamiętuje świat, w jego pamięci nie istnieją czyste obrazy, czyste dźwięki albo czyste wrażenia dotykowe, lecz właśnie rzeczy międzyczmysłowe. Ciało takie francuski filozof określa mianem „zakrzepłej postaci egzystencji”⁴⁹. Nasze ciało bez najmniejszego wysiłku potrafi połączyć doznanie bólu, zimna, gorąca, napiętych mięśni, ruchu stawów, przyjemnego bądź nieprzyjemnego dotyku, a nawet utraty równowagi z konkretnymi „wyglądami” bądź stanami rzeczy, ponieważ tego rodzaju połączenia są jego immanentną częścią⁵⁰. Warto w tym miejscu przytoczyć dłuższą wypowiedź Merleau-Ponty'ego, aby pokazać jak dalece doznanie wzrokowe jest splecione z innymi percepcjami:

„Zmysły komunikują się ze sobą, otwierając się na strukturę rzeczy. Kiedy szkło tłucze się z krystalicznym dźwiękiem, to ów dźwięk jest jakby zawarty w widzialnym szkłe i widzimy kruchość i sztywność szkła. Widzimy elastyczność stali, ciągliwość rozpalonego żelaza, twardość ostrza w heblu, miękkość wiórów. Kształt przedmiotów nie jest ich geometrycznym konturem – ma pewien związek z właściwą im naturą i kiedy przemawia do wzroku, przemawia jednocześnie do wszystkich naszych zmysłów. Kształt fałdów na lnianej lub bawełnianej tkaninie pozwala nam widzieć delikatność lub szorstkość włókien, chłód lub ciepło tkaniny. (...) Widzimy ciężar bryły żelaza zagłębiającej się w piasku, płynność wody, lepkość syropu”⁵¹.

Trzeba wyraźnie podkreślić, iż określenie „widzimy” oznacza tu niezapośredniczony „przekład” doznania wzrokowego na doznania innych zmysłów. Ważne, aby nie popełnić

⁴⁷ Tamże, s. 246 i 255.

⁴⁸ Tamże, s. 242.

⁴⁹ Tamże, s. 255.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 250 i nast.

błądu i nie sprowadzić owego „widzenia” do – jako można by domniemywać – następującej po nim intelektualnej operacji dopowiedzenia ciężaru, elastyczności, twardości etc., wyimaginowania sobie wrażeń jakie towarzyszą nam w trakcie podnoszenia ciężkich, naginania elastycznych i dotykania twardych przedmiotów etc. Komunikowanie się zmysłów dokonuje się w drodze automatycznej aktywizacji pamięci ciała, w drodze nie-pojęciowej, nieskalkulowanej, reakcji cielesnej. Mamy tu do czynienia z uruchomieniem (międzyszyszowej) „modalności istnienia”⁵² jaką jest każda rzecz. „Zmysły – jak powie Merleau-Ponty – przekładają się na siebie nawzajem, nie potrzebując do tego tłumacza, rozumieją się nawzajem, bez pośrednictwa idei”⁵³. Aby sobie to lepiej uzmysłowić warto, przytoczyć przykład eksperymentu, opisanego w *Fenomenologii percepcji*, w którym osobom badanym prezentowano takie słowa, jak „ciepły” i „twardy”. Jeśli – raportuje francuski filozof, zaznaczając jednocześnie, iż to, co dotyczy postrzegania słów, dotyczy postrzegania przedmiotów w ogóle⁵⁴ – osobie badanej prezentuje się tego rodzaju wyrazy w czasie zbyt krótkim, aby mogła je ona właściwie odcyfrować, to słowo „ciepły” wzbudzi swego rodzaju „doznanie ciepła”, które później wytworzy wokół siebie „halo znaczeniowe”, natomiast słowo „twardy” wywołuje najpierw sztywnienie pleców i szyi, dopiero wtórnie krzepnie, przyjmując postać znaku bądź wyrazu⁵⁵. Słowa „ciepły” i „twardy” zanim przeistoczą się w oznaki stosownych pojęć są „wydarzeniami ogarniającymi nasze ciała”⁵⁶. Merleau-Ponty wyraźnie podkreśla, iż w przypadku tego rodzaju eksperymentów osoby badane nie sprowadzają znaczenia słowa „ciepły” do doznań ciepła, kolejność jest odwrotna: doznania poprzedzają znaczenia (pojęcia). Podkreśla też – i my też to podkreślmy – iż ciepło przychodzące do nas w trakcie czytania słowa „ciepły” nie jest rzeczywistym ciepłem: „ciało przysposabia się jakby do ciepła i, by tak rzecz, zarysowuje jego kształt”⁵⁷. Filozof zwraca uwagę, iż bardzo podobny mechanizm ma miejsce wówczas, gdy ktoś wymienia przy nas nazwę jakiejś części naszego ciała albo kiedy ją sobie tylko imaginujemy, doznajemy wówczas w aktualizowanym miejscu swego

⁵² Tamże, s. 255.

⁵³ Tamże, s. 256.

⁵⁴ Tamże, s. 258.

⁵⁵ Tamże, s. 257.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 258.

rodzaju „wrażenia *quasi-dotykowego*”. Wrażenie to nie dociera do nas drogą okrężną – poprzez pojęcia – ale które wyłania się z naszego ciała jako pierwsze (przed-pojęciowe)⁵⁸.

A zatem, postrzegam – „widzę” – ciężar bądź sprężystość danego przedmiotu nie dlatego, że potrafię wyobrazić sobie czym jest ciężar bądź sprężystość i dopowiedzieć te jakości do pewnego wyglądu rzeczy, ale dlatego, że w moim aparacie percepcyjnym – ciele – w toku jego nasiąkania egzystencją, zapisały się doznania międzysmysłowe, pewne wyglądy raz na zawsze splecione zostały z pewnymi doznaniemii haptycznymi, audialnymi etc. Merleau-Ponty stwierdził, iż „czymś wewnątrznie sprzecznym byłoby głosić, że dotyk nie ma przestrzenności i jest *a priori* niemożliwe dotykać, nie dotykając czegoś w przestrzeni”⁵⁹. Każda rzecz widzialna jest *de facto* „widzialna” dla całego ciała. „Kiedy widzimy jakiś przedmiot – jak trafnie zauważa Diane Ackerman – cały półwysep naszych zmysłów budzi się, by ocenić sytuację”⁶⁰.

1.3.1.2. Percepcja multisensoryczna jako pole badawcze psychologii i neuronauki

Do podobnych wniosków doszli badacze operujący w polu psychologii i neuronauki. Gemma A. Calvert, Charles Spence i Barry E. Stein, redaktorzy tomu *The Handbook of Multisensory Processes*, zwracają uwagę na to, że fundującym badania zachowań percepcyjnych powinno być założenie mówiące, iż życie codziennego nie składa się z percepcji jednozmysłowych, ale ze zdarzeń percepcyjnych (*perceptual events*)⁶¹. Owe percepcyjne zdarzenia to nic innego jak silnie ze sobą splecione doznania wzrokowe, audialne, haptyczne etc. Nasze mózgi ukształtowały się w kontakcie ze światem, który bardzo rzadko (o ile w ogóle) bywa samym tylko obrazem, dźwiękiem bądź doznaniem haptycznym⁶².

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 242.

⁶⁰ Diane Ackerman, *Historia...*, dz. cyt., s. 287.

⁶¹ Gemma Calvert et al., *Introduction*, w: G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, London, s. xi. Zob. w tym tomie: Mark T. Wallace, *The Development of Multisensory Integration*, w: G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*; Robert Lickliter, Lorraine E. Bahrick, *Perceptual Development and the Origins of Multisensory Responsiveness*, w: G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*

⁶² Odrzucamy tym samym tradycję zapoczątkowaną przez Platona, wedle której nasze mózgi są bytami odrębnymi zarówno od ciała, jak i środowiska.

„Nie ulega wątpliwości – piszą wcześniej wymienieni – że nasze zmysły zostały zaprojektowane tak, aby mogły się porozumiewać (*designed to function in concert*) oraz że nasze mózgi ukierunkowane są na wiązanie informacji pochodzącymi z różnych rejestrów w celu zwiększenia prawdopodobieństwa, że obiekty i wydarzenia będą rejestrowane szybko, rozpoznawane właściwie, a reakcja na nie będzie odpowiednia”⁶³.

Kiedy nasz praprzodek napotkał na swej drodze swój pierwszy kamień i postanowił zrobić z niego jakiś użytek – kiedy kamień stał się dla niego kamieniem – ów mieszczący się w ręku fragment podłoża stał się syntezą wrażeń wzrokowych, haptycznych (dotykowych, termicznych, mięśniowych), smakowych, węchowych, a także – co może wydać się na pierwszy rzut oka niedorzeczne – audialnych (kamień leżący na ziemi nie wydawał dźwięków, co jest równoznaczne z obecnością danych audialnych, odrzucony przeistoczył się w kolejne doznanie dźwiękowe). Jeszcze wcześniej podobne „operacje sumowania” dostępnych wrażeń zmysłowych dokonały się odnośnie skał, wody, zwierząt, roślin, etc.

Projektowane w polu psychologii i neuronauki badania, ogniskujące się wokół procesów multisensorycznej percepcji, polegają na konstruowaniu takich kontekstów eksperymentalnych, w których za pomocą specjalistycznej aparatury możliwe jest – mówiąc dosłownie – podglądanie naszych mózgów w trakcie rozwiązywania podsuwanych przez eksperymentatorów zadań. Owe podglądactwo i towarzyszące mu manipulacje mają dostarczyć dowodów na prawdziwość tezy, iż wchodzenie w kontakt ze środowiskiem – patrzenie, słuchanie, dotykanie etc. – nie polega na uruchamianiu pojedynczych rejestrów (odpowiadających im sektorów mózgu), ale na wprawianiu w ruch ich funkcjonalnych wiązek (kilku funkcjonalnie powiązanych sektorów). Interesować będą nas tutaj te eksperymenty, w których szukano „przepływu” bodźców pomiędzy obszarami odpowiedzialnymi za pracę wzroku i systemu haptycznego.

Przykładowo, w toku badań nad osobami niewidomymi, zarówno od urodzenia, jak i na skutek zdarzeń losowych, ustalono – jak pisze Fiona N. Newell – iż doznania taktylne pojawiające się w trakcie posługiwania się przez badanych pismem Braille’a aktywizują również tę część kory mózgowej, która odpowiedzialna jest za percepcją wzrokową⁶⁴. Badania, w których udział biorą osoby niewidome od urodzenia powinny zwrócić naszą szczególną uwagę. Osoby te nie posiadają bowiem własnych doświadczeń wzrokowych, pamięci wizualnej, której pokłady mogłyby być aktualizowane w trakcie manipulacji

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Fiona N. Newell, *Cross-Modal Object Recognition*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*, s. 124.

taktylnej (dopowiadanie obrazu do rozpoznawanego za pomocą rąk kształtu). Pomimo niemożności zaktualizowania i manipulowania obrazami w wyobraźni, także w przypadku tych osób odnotowano aktywność obszaru, który powiązany jest z „obsługą” zmysłu wzroku.

W innym badaniu udział wzięły osoby niewidome od urodzenia, cierpiące w wieku dojrzałym z powodu niedokrwienia mózgu (*ischemic stroke*). Choroba zniszczyła tę część kory mózgowej, która odpowiada za percepcję wzrokową, okazało się jednak, iż osoby badane utraciły również zdolność posługiwania się alfabetem Braille’a (umiejętność taktylna), nawet te – co podkreśla Newell – które przez atakiem choroby posługiwały się nim w stopniu znakomitym⁶⁵.

Podobnego rodzaju powiązania udało się odnaleźć również w trakcie badania osób widzących. Za pomocą specjalistycznych technik (*TMS – transcranial magnetic stimulation*) eksperymetatorzy zablokowali u osób badanych aktywność obszaru odpowiadającego za percepcję wzrokową, co z kolei przełożyło się na spadek sprawności taktylnej (zdolność rozpoznania struktury obiektu)⁶⁶.

Kolejne badanie polegało na porównaniu trafności wizualnego rozpoznania (*visual recognition*) – umiejętność odtworzenia wyglądu obiektu – w dwóch sytuacjach eksperymentalnych: pierwszej, w której osoby badane oglądały na monitorze kolejne sekwencje obracającego się obiektu oraz drugiej, gdzie te same sekwencje były wywoływane przez badanych w drodze aktywnej manipulacji wirtualnym obiektem⁶⁷. W toku badań ustalono, iż wizualne rozpoznanie było skuteczniejsze, w sytuacji drugiej – kiedy obiekt pojawiał się przed oczyma w skutek ręcznej manipulacji, co – jak pisze Newell – sugeruje, iż „percepcja wizualna i haptyczna dopełniają się (*are complementary*) w trakcie rozpoznawania obiektu”⁶⁸.

Ostatnie badanie, o którym wspomnę i przy którym chciałbym zatrzymać się nieco dłużej – zrekonstruowane przez Elisabetta’e Làdavas (autorkę planu eksperymentalnego) i Alessandro’ą Farnè w artykule *Neuropsychological Evidence of Integrated Multisensory Representation of Space in Humans* – dotyczyło pacjentów cierpiących na uszkodzenie

⁶⁵ Tamże, s. 125.

⁶⁶ Tamże, s. 124.

⁶⁷ Niestety w opracowaniu, na które się powołuję brak informacji czy chodziło o manipulowanie myszką, czy o interfejs dotykowy (przesuwanie palcem po monitorze). Wydaje się, iż chodziło będzie raczej o to drugie, w tekście stoi: *actively manipulate a virtual object on a screen*. Zob. Tamże, s. 132.

⁶⁸ Tamże.

prawej półkuli mózgu (*right-sided brain lesions*) i zanik czucia w lewej ręce (*left unimodal tactile extinction*). Przypadłość ta przejawia się tym, iż osoba chora nie jest w stanie odczuwać swojej lewej ręki, w sytuacji kiedy jednocześnie trzymamy ją za rękę prawą⁶⁹. Eksperymentatorzy poszukiwali odpowiedzi na dwa zasadnicze pytania cząstkowe, mapujące w istocie ten sam fenomen: (1) czy prezentacja bodźca wizualnego (ruch palcem symulujący dotyk) w *przestrzeni przylegającej do lewej ręki (near peripersonal space*⁷⁰) w kombinacji z bodźcem dotykowym (dyskretne dotknięcie palca) przełoży się na wzrost czucia bodźca dotykowego w lewej ręce oraz (2) czy prezentacja bodźca wizualnego (ruch palcem symulujący dotyk) w *przestrzeni przylegającej do prawej ręki* zredukuje czucie bodźca dotykowego (dyskretne dotknięcie palca) w lewej ręce pacjenta⁷¹. Dodatkowo kontrolowano odległość bodźca wizualnego od rąk pacjenta: przestrzeń bliska to około 5 cm, przestrzeń dalsza to ok. 30 cm. Celem badania było udzielenie odpowiedzi na pytanie czy *przestrzeń przylegająca do ciała* „reprezentowana jest przez nasz mózg pod postacią zintegrowanego multisensorycznego systemu wizualno-taktylnego”⁷². Jeśli ekspozycja bodźców wizualnych w okolicach lewej i prawej ręki będzie istotnie modulować zdolność odczuwania w lewej ręce można będzie uznać, iż *przestrzeń przylegająca do ciała* faktycznie reprezentowana jest jako synergiczny systemem wizualno-taktylny. Przewidywania badaczy okazały się trafne: (1) obecność bodźca wizualnego w *przestrzeni przylegającej do lewej dłoni*, w połączeniu z bodźcem dotykowym, spowodowała wzrost czucia (pacjenci odczuwali większą ilość bodźców dotykowych) w tej – słabo reprezentowanej (*somatosensory representation*) – kończynie; (2) z drugiej strony, bodziec wizualny w *przestrzeni przylegającej do prawej dłoni*, nawet bez bodźca dotykowego, spowodował wzrost jej reprezentacji somatosensorycznej, swego rodzaju paradotyk, co z kolei niechybnie przełożyło się na spadek czucia w ręce lewej⁷³. Wyniki eksperymentu opisanego przez Elisabetta'e Làdavas i Alessandro'a Farnè

⁶⁹ Sandeep Vaishnavi, Jesse Calhoun, Anjan Chatterjee, *Binding Personal and Peripersonal Space: Evidence from Tactile Extinction*. [w:] „Journal of Cognitive Neuroscience” 13 (2) (2001), s.181.

⁷⁰ *Peripersonal space* to występujące w obszarze neuronauki określenie przestrzeni, która znajduje się w zasięgu naszych kończyn. Zob. Sandeep Vaishnavi, Jesse Calhoun, Anjan Chatterjee, *Binding Personal and Peripersonal Space...*, dz. cyt., s. 181. Na potrzeby tej pracy określenie *near peripersonal space* będę tłumaczył jako *przestrzeń przylegająca do ciała*, pamiętając, iż dla autorów artykułu, na który się powołuję to przestrzeń określona przez odległość ok. 5 cm od jego (ciała) powierzchni.

⁷¹ Elisabetta Làdavas, Alessandro Farnè, *Neuropsychological Evidence of Integrated Multisensory Representation of Space in Humans*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*, s. 802-805.

⁷² Elisabetta Làdavas, Alessandro Farnè, *Neuropsychological Evidence...*, s. 804.

⁷³ Tamże.

upoważniają nas do tego, aby twierdzić, iż obiekty znajdujące się w *przestrzeń przylegającej do ciała* to nie obiekty wizualne, ale wizualno-haptyczne – wizualne zmapowanie przedmiotu znajdującego w bliskiej odległości od mojej kończyny (ok. 5 cm) jest równoznaczne z jego zmapowaniem haptycznym (paradotyk). Jest tak, ponieważ nasze mózgi nauczyły się rozpoznawać *przestrzeń przylegającą do ciała* jako splot doznań wizualnych i haptycznych. W większości przypadków, to, co znajduje się bardzo blisko ręki – na przykład mysz komputerowa, klawiatura, kubek, sztućce, telefon komórkowy, książka, młotek – jest/będzie przez nas zarówno widziane, jak i dotykane, (bodziec wizualno-taktylny). Eksperyment ów dostarcza nam niepodważalnych dowodów na istnienie multisensorycznej reprezentacji środowiska w umyśle i multisensorycznej percepcji.

W tym miejscu wypadałoby odnieść się do pewnej wątpliwości. Przywołani wyżej autorzy podkreślają, iż takowe „rozszerzone czucie” dotyczy w zasadzie tylko *przestrzeni przylegającej do ciała*, ekspozycja bodźca wizualnego w odległości około 30 cm od dłoni nie powoduje znaczącej poprawy czucia⁷⁴. Uważny czytelnik mógłby odnieść wrażenie, iż ustalenie to stoi w sprzeczności z twierdzeniem Merleau-Ponty’ego, iż dotyk jest zmysłem przestrzennym⁷⁵. Wyjaśniam, iż stanowiska te są skonstrastowane tylko pozornie, w istocie opisują ten sam mechanizm. W wyżej opisanym badaniu eksperymentatorów interesowało faktyczne odczuwanie, cierpiący na zanik czucia w lewej ręce pacjenci, poddani działaniu bodźca dotykowego w kombinacji z bodźcem wizualnym, mieli raportować, iż – podkreślmy wyraźnie – czują dotyk; nie czuli go albo czuli w znikomym stopniu w sytuacji ekspozycji bodźca z odległości 30 cm. Czy stanowi to wystarczający dowód na nietrafność argumentacji Merleau-Ponty’ego? Otóż nie, bowiem francuski fenomenolog również nie twierdzi, iż pomiędzy „dotykiem przestrzennym” i dotykiem rzeczywistym można postawić znak równości. Jeśli pisze, iż czymś „wewnętrznie sprzecznym” jest twierdzić, iż dotyk nie jest zmysłem przestrzennym, to ma na myśli swoją diagnozę, iż nasze ciało skonfrontowane z widokiem danej rzeczy (bodziec wizualny) aktualizuje zdeponowaną w pamięci rzecz międzymysłową i do tej rzeczy się

⁷⁴ Tamże, s. 804 i nast.

⁷⁵ Patrz wcześniejsze partie niniejszej pracy. Por. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, dz. cyt., s. 242.

przysposabia⁷⁶. W ramach tego podejścia niczego faktycznie nie dotykamy, ale odczuwamy (bez-pojęciowo) napięcie ciała gotującego się na spotkanie z rzeczą – zakrzepłą modalnością istnienia. (Powrócę do tego zagadnienia później). A zatem, w laboratorium badano faktyczne odczuwanie bodźca dotykowego, Merleau-Ponty’ego interesował natomiast akt „nastawiania” się naszego ciała na rzeczy. Nie może być tu więc mowy o sprzeczności, bo uwaga zogniskowana jest na innych jakościach. Zwróćmy jednak uwagę, że w obydwu przypadkach mechanizm jest taki sam: percepcja polega na odnajdywaniu reprezentacji obiektu w umyśle, a ta zazwyczaj, o ile nie zawsze, jest multisensoryczna.

1.3.1.3. Percepcja multisensoryczna – rekapitulacja i powrót do estetyki haptycznej

Wyżej opisane eksperymenty laboratoryjne ujawniają niepodzielność aparatu percepcyjnego, w który jesteśmy uzbrojeni. Bodźce taktylne zostają automatycznie „przetłumaczone” na język wzroku (nawet jeśli ów język nie istnieje, jak w przypadku osób niewidomych od urodzenia), czyli dostarczone do tego obszaru mózgu, który odpowiada za percepcję wzrokową, i odwrotnie – ingerencja w platformę wizualną rzutuje na aktywność obszaru powiązaną z percepcją taktylną. Jest tak, ponieważ nasz mózg – mówiąc językiem Merleau-Ponty’ego – zna i umie rozpoznawać tylko „rzeczy międzymysłowe”. Posługując się bardziej precyzyjnymi narzędziami, dotarłszy do elementarnej mechaniki mózgu, specjaliści z dziedziny psychologii i neuronauki potwierdzają intuicje francuskiego filozofa. Podsumowując tego rodzaju badania wspomniana wcześniej Newell stwierdza, iż stanowią one wystarczający materiał dowodowy, aby „obstawać przy idei, iż – przynajmniej w obszarze płata czołowego (*cortical level*) – w proces rozpoznawania obiektu mogą angażować się sektory odpowiadające różnym zmysłom, co sugeruje, iż przechowywana w pamięci reprezentacja obiektu może być multisensoryczna”⁷⁷.

Zwróćmy uwagę, iż owa multisensoryczna reprezentacja zdeponowana w naszej pamięci, wydaje się być tyleż wypracowana w toku indywidualnej biografii, co zadana,

⁷⁶ Patrz wcześniejsze partie niniejszej pracy. Por. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, dz. cyt., s. 258.

⁷⁷ Fiona N. Newell, *Cross-Modal Object Recognition...*, dz. cyt., s. 125.

przyrodzona. Przywoływane wcześniej badania nad osobami niewidomymi od urodzenia pozwalają przypuszczać, iż nasze mózgi zakładają i poszukują multisensorycznych splotów, dopowiadają sobie potrzebne – ich zdaniem – informacje i to zanim zdążą rozpoznać i zapisać ich koincydencję w toku jednostkowej biografii. Tak, jakby dysponowały pierwotną, przyrodzoną, wiedzą klarującą im, iż to, co znajduje się w ręce musi posiadać jakiś wygląd. Takie rozpoznanie prowadzi z kolei do uruchomienia maszynerii, która ów wygląd stara się zagospodarować w ruchu dopełniającym modalność rzeczy. Tym samym, spośród dwóch konkurujących ze sobą w polu badań nad percepcją multisensoryczna stanowisk – pierwszym, zakładającym, iż nowonarodzone dziecko stanowi sumę niepowiązanych ze sobą rejestrów, które w toku egzystencji (multisensorycznych doświadczeń) zostają posplatane i drugim, gdzie, odwrotnie, utrzymuje się, iż zmysły noworodka tworzą niepodzielny, prymitywny układ percepcyjny (*primitive unity*), który w toku egzystencji zostaje rozczłonkowany i uformowany w, odpowiadające nabytym doświadczeniom, funkcjonalne komórki (sploty zmysłów) – skłaniałbym się raczej ku drugiemu⁷⁸.

Można by przypuszczać, iż daleko odeszliśmy od interesującego nas zagadnienia, nic bardziej mylnego. **Przypomnijmy, usiłujemy dociec, czy obiekty, które dane są nam tylko w percepcji wzrokowej mogą stymulować nasz system haptyczny. Zarówno refleksja filozoficzna, jak i wyniki badań laboratoryjnych pozwalają przypuszczać, iż takie oddziaływanie jest możliwe. Jednak – na co zwracał uwagę Merleau-Ponty analizując reakcje cielesne na ekspozycję takich słów jak „twardy” bądź „ciepły” – nie będziemy mieć tu do czynienia z faktyczną aktywizacją systemu haptycznego (rzeczywiste doznania, tożsame z bezpośrednimi), ale z zarysowywaniem przez nasze ciało kształtu obiektu odsuniętego w przestrzeni, przysposobieniem się do niego⁷⁹.** Tego rodzaju transmisja doznań haptycznych zdarza się bardzo często, ale nie zaprzętały sobie tym głowy. Na przykład kiedy mroźną, zimową porą patrzymy na kogoś, kto jest lekko ubrany i mówimy, iż od patrzenia na niego robi nam się zimno; kiedy spoglądamy na igłę bądź bardzo ostry nóż i nasze ciało w specyficzny sposób obawia się tych przedmiotów; kiedy zapamiętałe śledzimy zawody sportowe na ekranie telewizora i cieleśnie reagujemy

⁷⁸ Robert Lickliter, Lorraine E. Bahrack, *Perceptual Development and the Origins of Multisensory Responsiveness*, w: G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*, s. 643. Por. Mark T. Wallace, *The Development of Multisensory Integration*, w: G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook...*, s. 625.

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, dz. cyt., s. 258.

na aktualne wydarzenia (przesuwamy się, odskakujemy, cofamy). Za każdym razem nasze ciało doskonale wie, iż to, na co patrzymy nie sprowadza się do widoku (obrazu), jest o wiele bogatsze, wielowymiarowe, multisensoryczne. Obiekty haptyczne drugiego rodzaju są możliwe, ponieważ percepcja to tyleż szczytywanie, co aktualizowanie środowiska – wzrok zaledwie podsuwa nam obiekty, których pełen, funkcjonalny, „obraz” jest zapisany w naszym ciele/mózgu.

Multisensoryczną percepcją i obiektami haptycznymi drugiego rodzaju zajmiemy się szczegółowo w tych partiach tekstu, gdzie relacjonował będę proces przejścia od estetyki wizualnej do estetyki haptycznej, teraz zajmijmy się drugim, niezmiernie ważnym dla tego procesu, zagadnieniem – relacji w jakiej znajdują się te dwie estetyki w stosunku do siebie.

ROZDZIAŁ II

W STRONĘ REDUKCJI I: ESTETYKA HAPTYCZNA VS ESTETYKA WIZUALNA

„Kochankowie zamykają oczy, kiedy się całują – inaczej rozpraszałoby ich zbyt wiele bodźców wizualnych, na przykład nagłe natknięcie się na końce rzęs lub włosów ukochanej, tapetę, tarczę zegarową, pyłki kurzu zawieszony w smudze światła słonecznego... (...) Kochankowie chcą poważnego kontaktu cielesnego, w którym nikt by im nie przeszkadzał. Zamykają więc oczy, jakby chcieli prosić dwoje kochanych krewniaków o opuszczenie pokoju”⁸⁰. To jedno z pierwszych słów, jakie Diane Ackerman skreśliła w swojej *Historii naturalnej zmysłów* odnośnie zmysłu wzroku. **Na wszystko, co zostanie niżej napisane na temat relacji pomiędzy estetyką wizualną i estetyką haptyczną można patrzeć przez pryzmat spostrzeżenia amerykańskiej pisarki, jest ono niezwykle trafne – przyjemności wizualne i przyjemności haptyczne (cielesne) nie idą bowiem ze sobą w parze.**

2.1. Estetyka haptyczna vs estetyka wizualna

Jak pamiętamy estetyka wizualna operuje przede wszystkim takimi środkami jak żywe, jasne kolory oraz kształty, zmierza ku nagromadzeniu, barwności, różnorodności, buduje swego rodzaju narrację (wyjaśniam, iż pisząc o narracji w kontekście estetyki wizualnej nie chodzi mi wyłącznie o kreowanie symbolicznych sensów, czego przykładem może być umieszczanie w oknach wizerunków Jana Pawła II w trakcie Bożego Ciała, ale o każde zestawienie, które tworzy spójną, odczytywalną, wizualną całość – na przykład nasadzenie w konkretny sposób kwiatów w ogrodzie). Obiekt wizualny przyciąga, spleta i syci wzrok, spojrzenie w trakcie całego aktu percepcji pozostaje w tym przypadku „zainteresowane” – oko przemieszcza się pośród kolorów, podróżuje od jednego kształtu do drugiego, wciąż

⁸⁰ Diane Ackerman, *Historia...*, dz. cyt., s. 234.

czegoś poszukuje i wciąż coś znajduje. A zatem, estetyka wizualna ogniskuje uwagę, skłania do poszukiwań, konstruuje opowieść, separuje perceptora od obiektu.

Schemat estetyki haptycznej jest zupełnie inny, wytwarza się tutaj pracujące, znoszące dystans i zestalające się z ciałem podmiotu percypującego mechanizmy-struktury – na przykład układ ciał prostytutek na obrazie *Panny z Awinionu* Picassa, relacyjność płaszczyzn Farnsworth House van der Rohe, intensywna, przedzierająca się w przestrzeń ciała czerwień, zlokalizowanych na terenie parku de la Villette, *para-industrialnych follies* Tschumiego – nie tyle mamy na obiekt patrzeć, ile go haptycznie (cieleśnie) przeżywać. Ujmując rzecz z perspektywy pytania o to, w jakich relacjach pozostaje estetyka haptyczna w stosunku do estetyki wizualnej, powiemy, iż konstrukcja skutecznego (docierającego i zagnieżdżającego się w/przy ciele) obiektu haptycznego dokonywa się poprzez: [1] redukcję kolorów oraz detali, ich różnorodność, nagromadzenie i narracyjność rozmywa (rozkłada) haptyczne mechanizmy-struktury, jeśli takie – haptyczne – jakości jak napięcie konstrukcyjne, ciężar, lekkość, przestrzenność mają być „widoczne” nie mogą być „przysypane” różnorodnością kształtów i barw, spojrzenie nie może się co i rusz przemieszczać, szukać, błądzić, nie może być „zainteresowane” w charakterystyczny dla estetyki wizualnej sposób (napięcie konstrukcyjne pomiędzy dwoma płaszczyznami ciała odnajdzie i zaktualizuje daleko szybciej jeśli będą one stanowiły spójną, jednolitą, wizualną całość); [2] transformację kolorów, chodzi mi o stosowaną przez futurystów technikę dywizjonistyczną (pointylistyczną), dzięki której otrzymywano barwy wibrujące, drgające, pulsujące, lecz rozmazane, przyćmione, nie niosące ze sobą wizualnych przyjemności; [3] przekroczenie kolorów – konstrukcja hiperkoloru (barwy haptycznej), czyli barwy tak intensywnej, iż przestaje być ona już przedmiotem wizualnego oglądu i przedziera się w przestrzeń ciała fenomenalnego (van Gogh, Gauguin, Matisse, współczesny design, wspomniane wyżej *follies* Tschumiego). **Ekspansja estetyki haptycznej dokonuje się zatem kosztem estetyki wizualnej. Jeśli pojawiająca się u progu XX wieku i pęczniejąca przez całe minione stulecie wrażliwość estetyczna domaga się zbrojenia środowiska w jakości haptyczne, to niechybnie wiąże się to z wykreślaniem jakości wizualnych.**

Wiedział o tym doskonale Le Corbusier, znacząc swoje poczynania artystyczne między innymi takim spostrzeżeniem: „kolor ma zaskakujące właściwości o charakterze zmysłowym: wyprzedza optyczne zaskoczenie wywołane formą (...) jest niebezpiecznym

czynnikami przy określaniu wyrazu bryły; bardzo często rozbija i dezorganizuje bryłę (s. 240) (...) Cézanne zaś, który uparcie i maniakcko (...) dążył do znalezienia bryły, osiągnął ją przez monochromię (s. 242)⁸¹. Dodajmy – bryły, która nader często wykorzystywana jest w celu przesyłania ciała doznań ciężaru bądź lekkości.

Na ujemną korelację pomiędzy kolorem i nagromadzeniem kształtów a wirtualnym ciężarem budynku zwracał uwagę Steen Eiler Rasmussen w klasycznej pracy *Odczuwanie architektury*. Na przykładzie weneckiego *Pałacu Dożów* pokazał, iż jasna, wzorzysta kolorystyka jest w stanie zamienić „kamiennego kolosa” w unoszący się nad powierzchnią ziemi namiot⁸². Duński architekt podkreśla zarazem, iż nagromadzenie ornamentów, czyni budynek bardziej statycznym⁸³. Jasna, wzorzysta – lekka – kolorystyka została w toku minionego stulecia doprowadzona do swego krańca w postaci szklanej architektury, przy czym całkowitemu rozpuszczeniu uległy tu jakości wizualne.

W tym miejscu warto po raz wtóry sięgnąć po *Fenomenologię percepcji*. Analizowany przez Merleau-Ponty'ego mechanizm istnienia rzeczy międzysmysłowej podpowiada, iż przed redukcją wizualności nie ma ucieczki:

„Barwa nigdy nie jest po prostu barwą, ale barwą pewnego przedmiotu, i błękit dywanu nie byłby tym samym błękitem, gdyby nie był błękitem wełnistym (337). (...) Podobnie każdy przedmiot dany jakiemuś zmysłowi domaga się, by wszystkie inne zmysły dokonały na nim zgodnych operacji (342). (...) rzecz nie miałaby tej barwy, gdyby nie miała również tego kształtu, tych własności dotykowych, tej dźwięczności, tego zapachu, bo rzecz jest absolutną pełnią, jaką projektuje przed siebie moja niepodzielna egzystencja (343). (...) Rzecz jest tym rodzajem bytu, w którym całkowita definicja jednego atrybutu wymaga definicji całego przedmiotu... (347)⁸⁴.

Pisząc te słowa francuski fenomenolog chciał podkreślić fakt, iż jakkolwiek ekspresja, jakkolwiek próba wypowiedzenia, nazwania rzeczy jest wprawieniem w ruch jej multisensorycznej pełni i znaczenia, które zapisane są w naszych ciałach (egzystencjach)⁸⁵. Rzecz wypowiedzana jest zawsze jako całość, pojedynczy atrybut uruchamiania w rzeczywistość wiązkę atrybutów (barwa wełnianego swetra jest w rzeczywistości wełnistą-

⁸¹ Le Corbusier, *Puryzm*, tłum. E. Grabska, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 240 i 242.

⁸² Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999, s. 86.

⁸³ Tamże, s. 91

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, dz. cyt., s. 337, 342 i nast., 347.

⁸⁵ Zob. Tamże, s. 337-347. Nawiasem mówiąc, słowa te można potraktować też jako rekapitulację tego, co napisałem wcześniej o „rzeczy międzysmysłowej”.

barwą-swetra!). Jak pamiętamy Merleau-Ponty'ego interesował proces „wydobycia” rzeczy międzysmysłowych, przedmioty istnieją już w naszych ciałach, nam pozostaje je tylko zaktualizować. Pomyliliśmy się jednak, gdybyśmy uznali, iż poza tym schematem znajduje się kreacja rzeczy, modernizowanie, zmienianie ich, ponieważ w filozofii Merleau-Ponty'ego są to tylko synonimy „wydobycia” (przed polem własnej egzystencji nie ma ucieczki). Wolę to wyjaśnić, ponieważ następne ustalenia, nawiązywać będą do powyższego cytatu, dalekie będą jednak od „wydobycia” rozumianego powierzchownie (zdroworozsądkowo) – jako czynność ukierunkowania wstecznie. Wracając do meritum, jeśli do rzeczy-systemu wprowadzimy jakość haptyczną – jako daną nadrzędną – to cała rzecz-system ulegnie przeformatowaniu pod kątem tejże jakości. Jeśli postanowię zapisać w przedmiocie doznanie bólu, ciężaru, lekkości, ciepła, chłodu, przyjemnego dotyku bądź napięcia mięśni (dane haptyczne), to barwa i kształt (dane wizualne) również MUSZĄ BYĆ TYMI DOZNANIAMI, choć akurat w przypadku tych jakości oznaczać to będzie bądź częściową neutralizację, bądź całkowite rozbitcie.

2.2. Estetyka wizualna a objekty haptyczne pierwszego i drugiego rodzaju

Można oczekiwać, iż jakości wizualne (wizualność) będą rugowane przede wszystkim z uniwersum obiektów haptycznych drugiego rodzaju – ich kwintesencję stanowi architektura – które integrują w nasz system haptyczny tylko za pośrednictwem wzroku (niebezpośrednio). Uniwersum obiektów haptycznych pierwszego rodzaju – telefony komórkowe, laptopy, meble i inne przedmioty, które są bezpośrednio skorelowane z naszym systemem haptycznym – powinno być w mniejszym stopniu narażone na redukcję jakości wizualnych, ponieważ doznania haptyczne są w tym przypadku dostarczane w sposób bezpośredni. W mniejszym stopniu nie oznacza jednak całkowicie. Pamiętajmy chociażby o tym, iż każdy obiekt haptyczny pierwszego rodzaju, może w każdej chwili przedziergnąć się w obiekt haptyczny drugiego rodzaju (telefon komórkowy możemy trzymać w ręce, ale możemy też na niego tylko patrzeć) i tak też jest pomyślany. Pamiętajmy też o tym, iż proces kreowania rzeczowego telefonu dokonuje się na ekranie

monitora, jest czynnością nader wizualną, choć zapośredniczoną przez mysz komputerową, w trakcie projektowania telefon funkcjonuje jako *quasi*-obiekt haptyczny drugiego rodzaju i już wówczas designer może – świadomie bądź nie – przeprowadzić redukcję, blokujących doznania haptyczne, jakości wizualnych.

ROZDZIAŁ III

W STRONĘ REDUKCJI II: ESTETYKA HAPTYCZNA A DANE I AKTYWNOŚĆ ZMYŚŁU SŁUCHU

Wyżej starałem się wykazać, iż bardzo trudno jest uzbroić przedmiot, obiekt bądź przestrzeń w jakości wizualne i haptyczne zarazem, ponieważ przyjemność jednego rodzaju wyklucza, na dobrą sprawę, przyjemność rodzaju drugiego. Spróbujmy teraz ustalić w jakiej relacji pozostaje estetyka haptyczna do jakości (doznań) audialnych, dlaczego podejmujemy tę próbę okaże się w następnym rozdziale.

3.1. Estetyka haptyczna a słuch – ustalenia pierwsze

Interesujące nas zagadnienie, na pierwszy rzut oka, wydaje się nedorzeczne, a roztrząsanie go zakrawa na niepotrzebną stratę czasu. Zdrowy rozsadek podpowiada, iż – jeśli założymy sytuację typową – obrazy malarskie, budynki i przedmioty codziennego użytku nie wydają dźwięków. Po raz kolejny zdrowy rozsadek okazuje się niedobrym doradcą. Wystarczy jeszcze raz przeczytać zamieszczone przeze mnie fragmenty *Fenomenologii percepcji*, aby się o tym przekonać. Rzecz międzyzmysłowa nie stanowi sumy doznań wzrokowych i haptycznych, choć to przede wszystkim one zaprzętają naszą uwagę, ale multisensoryczną, zagnieżdżoną i operującą w naszych ciałach, pełnię. Jak powie francuski filozof: „wszystkie zmysły są przestrzenne”⁸⁶. Widząc potrawę „widzimy” też jej zapach i smak (oczywiście jeśli dane było nam go wcześniej poznać), widok instrumentu muzycznego (np. fletu) jest również „widokiem” dźwięku, jaki się z niego wydobywa⁸⁷. Mimo tych zapewnień, wciąż pozostajemy nieufni. Owszem, zgadzamy się z Merleau-Pontym dopóki rozpatrujemy rzeczy, których istnienie faktycznie splata wiele

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, dz. cyt., s. 239.

⁸⁷ „Jeśli chory widzi diabła, postrzega również jego zapach, płomień i dym, ponieważ diabelską jednością znaczącą jest właśnie ta cierpka, siarczana i płonąca istota. Istnieje symbolika rzeczy, która każdą jakość zmysłową wiąże z innymi jakościami”. Tamże, s. 343.

doznań zmysłowych – potrawy znamy jako wiązki doznań wizualnych, węchowych, smakowych i haptycznych, z kolei instrumenty muzyczne jako sploty danych wizualnych, audialnych i haptycznych (być może jeszcze węchowych) – jednak ciągle mamy wątpliwości, czy powinniśmy rozważać tego rodzaju węzły danych zmysłowych w przypadku takich bytów jak obrazy malarskie, rzeźby, budynki i przedmioty codziennego użytku (które będą nas tutaj interesować). W rzeczywistości nic nie stoi na przeszkodzie, aby tak czynić. Rzecz bowiem w tym, iż zapisane w naszych ciałach sploty multisensoryczne, nie potrzebują pojęciowego rozpoznania, by się uaktywnić⁸⁸. Ciało nie potrzebuje katalizatora w postaci takich pojęć, jak kościół, teatr, muzeum, komputer, dywan, nóż, igła etc., aby wiedzieć jakie konfiguracje zmysłowe tworzą materiały, z których – mówiąc metaforycznie – pojęcia te są wykonane. A zatem, nasze ciała – zgodnie z założeniami fenomenologii percepcji Merleau-Ponty’ego – potrafią skutecznie przekuwać rozmieszczone w przestrzeni dane haptyczne ewentualnie wizualno-haptyczne (mam na myśli obiekty haptyczne drugiego rodzaju, dostępne via zmysł wzorku) na skorelowane z nimi jakości audialne (jeśli takowe korelacje istnieją). Pamiętajmy jednak, iż cały czas mówimy tu o akcie „przysposabiania” się ciała fenomenalnego na nadejście wirtualnego bodźca, a nie rzeczywistym słuchaniu. Upewniwszy się odnośnie mechaniki percepcji, możemy przejść do analizy korelacji pomiędzy estetyką haptyczną a doznaniem audialnym.

Generalną zasadą wydaje się być tutaj redukcja, mechanizm dość podobny do tego, z którym mieliśmy do czynienia w przypadku relacji haptyczność vs wizualność. W przypadku zmysłu słuchu i danych słuchowych owa redukcja dokonuje się w dwójnasób: po pierwsze, mamy do czynienia z eliminacją potencjalnych fenomenalnych danych i doznań audialnych, po drugie, z czasową dezorganizacją, rozbiciem, zmysłu słuchu (przypominam, chodzi o ciało fenomenalne, a nie biologiczne). Już na samym początku wpadamy jednak w swego rodzaju pułapkę. Dociekliwy czytelnik mógłby zarzucić mi, iż wyżej zarysowany generalny mechanizm – redukcja danych i doznań audialnych – może uchodzić za twór dziwaczny, sztuczny, nieoperatywny, skoro, jak to wcześniej zostało powiedziane, interesujące nas artefakty – poza płaszczyzną fenomenalną – nie wydają dźwięków to, co właściwie owa redukcja miałaby oznaczać? Czy jakkolwiek redukcja jest możliwa, w sytuacji kiedy punktem wyjścia jest punkt zerowy? **Otóż haptyczna estetyka**

⁸⁸ Tamże, s. 256. Zob. też wcześniejsze partie niniejszej pracy.

operuje tak, iż zmysł słuchu – via ciało fenomenalne – szczytuje absolutny brak danych, można by rzec: zero absolutne.

3.2. Redukcja doznań audialnych i chwilowa dezorganizacja zmysłu słuchu

Zacznijmy od minimalizacji potencjalnych fenomenalnych danych i doznań audialnych, pierwszego trybu redukcji zmysłu słuchu i jego pola. Rafał Drozdowski, w pracy *Obraza na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, analizując namnażający się dziś w zastraszającym tempie minimalistyczny design (będący, nawiasem mówiąc, kwintesencją tego, co określam mianem estetyki haptycznej) pisze o „ciszy wizualnej”⁸⁹. Pozwolę sobie wykorzystać wspomnianą kategorię w charakterze argumentu przemawiającego za moją tezą o minimalizacji doznań audialnych przez estetykę haptyczną, choć podejrzewam, iż mój zamiar nie jest do końca zgodny z intencjami autora *Obrazy na obrazie*. Uczciwość nakazuje zaznaczyć, iż Drozdowski nie pisze ani o estetyce haptycznej, ani o minimalizowaniu danych audialnych, ani nawet o redukcji danych wizualnych czy rezygnacji z przyjemności wzrokowych (w kontekście ciszy wizualnej, obok antywizualności, pojawia się tam także swego rodzaju wizualne „rozsmakowanie”), zaś rzeczona cisza wydaje się być przede wszystkim chyba metaforą (dedykowaną wizualności), a nie rzeczywistą jakością rzeczy⁹⁰. Rodzi się zatem pytanie, czy – wobec tak znaczącego poróżnienia – mogę posługiwać się ową kategorią w celu ugruntowania swoich tez. Uznaję, że tak, ponieważ wydaje mi się, iż interesująca nas kategoria nie znalazła się w opisie Drozdowskiego przypadkiem, a nawet więcej – musiała się tam znaleźć. Formuła *minimal design* oferuje bowiem perceptorowi właśnie swego rodzaju CISZĘ, gra toczy się o to, jaki zechcemy przyznać jej status i jak w konsekwencji ją zinterpretujemy. Możemy – jak Rafał Drozdowski – uznać ją za ruch w polu estetyki wizualnej, dokonujące się tam właśnie przegrupowanie, swego rodzaju *upgrade* (hiperwizualność, postwizualność). Możemy też spróbować przypisać ciszy faktyczność w

⁸⁹ Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, ss. 213 i nast.

⁹⁰ Tamże.

skali ciała fenomenalnego i uznać ją za wirtualne doznanie – „przysposobienie się” ciała/słuchu do ciszy. **W tym drugim ujęciu, cisza byłaby pogłosem estetyki haptycznej: „milczenie”, swoiste „wyciszenie” przedmiotu byłoby skutkiem strategii znoszenia dystansu pomiędzy przedmiotem a ciałem – redukcji danych wizualnych (brak kolorów, kolory matowe, monochromia, jednolitość, szkło-przezroczystość) i nasycenia przedmiotu danymi haptycznymi (etryczność, delikatność, kruchość, „zawieszenie”).**

Dodam, iż cisza podobnego autoramentu zapisana jest zarówno w dziełach architektonicznych Gropiusa, Miesa van der Rohe, czy Herzoga & de Meurona, jak i – co, na pierwszy rzut oka, może wydać się pewnym zaskoczeniem – w niestabilnej, ruchomej, ekstatycznej, jak powie Ewa Rewers⁹¹, przestrzeni architektury drugiej połowy, a zwłaszcza końca XX wieku: spiralnych budynkach zaprojektowanych przez Frank Lloyd Wrighta, czy dekonstruktywistycznej architekturze Gehry’ego bądź Hadid. Jest też obecna w obrazach malarskich Picassa (na przykład doskonale znana *Guernica*) i futurystów. Takie zestawienie może wyglądać cokolwiek dziwnie, jednak dynamizm zawarty w dziełach Gehry’ego bądź Picassa nie jest wcale hałaśliwy. Budynki zaprojektowane przez pochodzącego z Kanady architekta poruszają się, tańczą, wyginają, uginają, falują, a nawet łopoczą zupełnie bezgłośnie, niczym nierealne obiekty ze snu. Efekt ten jest echem estetyki haptycznej, którą operuje Gehry⁹²: pokawałkowane i powyginane formy są metaliczne, szkliste, gładkie i lśniące, nie ma tu miejsca na najmniejsze tarcia, obiekty Gehry’ego suną swobodnie i płynnie. *Guernica* to pokawałkowany strach, jednak choć ludzie wydają się tam krzyżeć i motać w przerażeniu, w czym wtórują im zwierzęta, ów krzyk i harmider nie wydostają się z ich gardeł, z przestrzeni obrazu, jakby wszystko miały zaraz zasypać (uciszyć) spadające z nieba bomby. *Guernica* jest pełna przerażającej, martwej, ciszy. (Wystarczy porównać obraz Picassa chociażby z *Wymarszem strzelców* Rembrandta, to drugie malowidło przenikają rozlegające się zewsząd głosy). Cisza wydobywająca się z przestrzeni *Guernici* nie stanowi jednak odpowiedzi na naszą wiedzę odnośnie tego, jaki los spotkał hiszpańskie miasteczko w przededniu drugiej wojny światowej, jest zapisana w dziele malarskim. *Guernica*, podobnie jak architektura Gehry’ego, jest artefaktem haptycznym, doznanie nie sprowadza się w tym przypadku do

⁹¹ Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, UNIVERSITAS, Kraków 2005, ss. 331-341.

⁹² Bardziej szczegółowo architekturę Franka O. Gehry’ego (i innych wyżej wymienionych) omówię w dalszej części pracy, tu czytelnikowi musi wystarczyć zapewnienie, iż w istocie jest ona haptyczna.

patrzenia na obraz (w przypadku malarstwa tego rodzaju doznawanie wyczerpuje się wraz z impresjonizmem), ale na cielesnym przeżyciu – patrzenie „dociska” nas do płótna, obraz Picassa zahacza o ciało perceptora i opanowuje je. Ten efekt artysta osiągnął przez zgeometryzowanie i dziwaczność form, ich jednowymiarowość, monochromię oraz spłaszczenie przestrzeni obrazu. **Właśnie owa redukcja jakości wizualnych i fragmentacja, niespójność, świata – przejmujący brak – zostają przez ciało fenomenalne przeczytane jako cisza.**

Podsumowując ten wątek można stwierdzić, iż podejmowanie różnych środków mających doprowadzić do osiągnięcia estetyki haptycznej, prowadzi nieuchronnie do „wyciszenia” artefaktu.

Drugi tryb redukcji danych i doznań audialnych – czasowa dezorganizacja, rozbitcie, zmysłu słuchu – ujawnił się w trakcie badań terenowych, jakie w lecie 2009 roku przeprowadziłem na terenie Płocka, gdzie w toku rewaloryzacji głównej alei spacerowej miasta – ulicy Tumskiej – zagnieżdżono estetykę haptyczną. W trakcie badań okazało się jednak, iż w Płocku haptyczna jest nie tylko Tumska, moi rozmówcy powiązali bowiem deptak z kilkoma innymi – niedawno zmodernizowanymi bądź wybudowanymi – obiektami. W tym miejscu chciałbym wspomnieć o pewnej jakości budynku Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego (usytuowanego, nawiasem mówiąc, na placu, który stanowi zwieńczenie ulicy Tumskiej).



Estetyka haptyczna.
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku
(fot. M. Podgórski)

Jeden z respondentów, wypowiadając się na temat widocznego na powyższym zdjęciu budynku, określił jego barwę jako ogłuszającą: „Teatr proszę Pana, nowe wyposażenie, w środku – jak najbardziej, natomiast ta barwa jest taka, powiedzmy, ogłuszająca. (...) ten wystrój zewnętrzny jest ponurym wystrojem kolorystycznie. Barwa jest szara, za szara...”⁹³. Tego rodzaju sformułowania możemy oczywiście traktować metaforycznie (zobacz moje uwagi odnośnie „ciszy wizualnej”), w takim wypadku ogłuszenie byłoby audialną bądź cielesną metaforą, którą respondent, chcąc podkreślić przytłaczającą szarość budynku, posłużył się w celu wyrażenia swojego doświadczenia wizualnego. Biorąc jednak wcześniej Maurice Merleau-Ponty’ego na świadka nie mógłbym i nie chcę podążać tym tropem. Owszem, zdaję sobie sprawę, iż nasz język pełen jest krzyżowych metafor (dźwięki opisują obrazy, obrazy dźwięki etc.), mimo to powinienem być jednak bardziej podejrzliwy, uwzględniać „dosłowność” tego rodzaju sformułowań, dopuszczając wreszcie do siebie myśl, iż ogłuszenie jest fenomenalnym doświadczeniem audialnym. Jeśli osoba badana mówi, iż „barwa jest ogłuszająca”, to powinna być to dla mnie wskazówka, iż w jej doświadczeniu pojawia się pewna komponenta słuchowa, cielesna, do tego właśnie namawia mnie Merleau-Ponty.

Wracając do meritum, skonstruowany przez to stwierdzenie (doznanie) fakt⁹⁴ jest tyleż interesujący, co niełatwy do jednoznacznego zinterpretowania. Stan ogłuszenia, to stan kiedy nasz układ słuchowy zostaje na jakiś czas pozbawiony sprawności, kiedy nie jest władny czytywać ze środowiska danych audialnych, owocuje to tym, iż niejako słyszymy ciszę, szum w uszach albo spotęgowane odgłosy dochodzące z obszarów głowy, szczęki (ruchy żuchwy, uderzenia zębów etc.). Stajemy się na chwilę głusi kiedy uderzymy się mocno w głowę, mamy zatkane bądź opuchnięte ucho, kiedy wyjdziemy z bardzo mocno nagłośnionego koncertu. Rozłożony na części składowe stan ogłuszenia, okazuje się doznaniem na poły audialnym, na poły cielesnym: *metacisza*, szumienie, otumanienie ciała. W jaki sposób doznanie to zostało jednak wyemitowane przez budynek plockiego teatru? **Wydaje się, iż możliwe są tu dwie ścieżki interpretacyjne: pierwsza, gdzie stan ogłuszenia utożsamiany jest z rozmnożeniem, eskalacją ciszy (*metacisza*); druga, gdzie jest on pokłosiem „zderzenia się” ciała fenomenalnego z obiektem.**

⁹³ Mężczyzna, lat 50, wykształcenie średnie (półwyższe).

⁹⁴ Większość osób badanych nie miała najlepszego zdania o budynku plockiego Teatru Dramatycznego. Natomiast „ogłuszającym” określiła go tylko jedna osoba, w żadnym razie nie odejmuje to jednak jej wskazówce wagi.

Z jednej więc strony, można uznać, iż również tym razem mamy do czynienia z fenomenem, na który natknęliśmy się w polu minimalistycznego designu – w mniejszym stopniu z przeszklonej konstrukcji (za sprawą widocznego, dekoncentrującego, tła), w większym z szarej, masywnej, litej bryły płockiego teatru wysącza się cisza. Jednak owa cisza – brak – rozmnożona w skali budynku, urasta do tego stopnia, iż przeradza się w zupełnie nową, przytłaczającą i trudną do zniesienia pełnię, przeczącą doznaniu źródłowemu (cisza-brak-spokój). **Doznanie pseudo-audialne jakim jest cisza, uległszy spotęgowaniu, przedostaje się w przestrzeń ciała fenomenalnego pod postacią nabrzmiałego, ogłuszającego, otepiającego pogłosu (*metacisza*)**. Słowem, jest to cisza, która zbyt natarczywie ingeruje w nasz – fenomenalny – aparat percepcyjny. Z podobnym doświadczeniem absolutnej, nabrzmiałej, (wizualnej) ciszy – nie będącej już brakiem, ale nową, krańcową, pełnią – mamy do czynienia na przykład wówczas, gdy zdarzy nam się iść nocą jedną z głównych, przestronnych, ulic miasta (wówczas opustoszałą) albo gdy z jakichś powodów zostaniemy wystawieni na działanie ogromnych, odkrytych, bezludnych przestrzeni. Wydaje się jednak, iż *metacisza* skoncentrowana w tworze architektonicznym napiera na nasz aparat słuchowy (i ciało) silniej, aniżeli te, które rozlokowane są w otwartej przestrzeni. W efekcie ciało perceptora staje się jeszcze bardziej bezradne wobec budynku, otumanione, rozmiękczone, oddane bez reszty na pastwę bryły.

Z drugiej strony, możliwa jest również taka interpretacja, gdzie stan ogłuszenia spowodowany jest zderzeniem się ciała fenomenalnego z budynkiem. O ile poprzednim razem ogłuszenie, otumanianie dokonywało się w pewnym sensie bezkolizyjnie, polegało na nawarstwieniu, namnażaniu się ciszy, aż do momentu, w którym stała się ona doznaniem przytłaczającym, doskwierającym, o tyle tym razem mamy do czynienia z przebiegającą w sposób gwałtowny kolizją – uderzeniem o budynek i powstałym w jego wyniku zamroczeniem (szum w głowie, niezdolność do recepcji bodźców audialnych, cisza). Budynek płockiego teatru jest obiektem haptycznym drugiego rodzaju, mamy tu do czynienia z neutralizacją jakości wizualnych oraz z powodowaniem bryłami, konstrukcjami i masą. Dystans pomiędzy perceptorem a obiektem zostaje maksymalnie skrócony, szara, lita, bryła przyciąga nasze ciało, kiedy teatr znajdzie się w naszym polu percepcyjnym nie tyle na niego patrzymy (nie bardzo jest bowiem na co), ile się z nim stykamy, doklejamy doń. Doznanie jest w tym przypadku doznaniem ciała przylegającego do obiektu, a nie

ciała na niego patrzącego (podziwiającego). Jeśli jednak podmiot percypujący nie poszukuje tego rodzaju doznań, nie jest do nich nawykły albo nie jest na nie przygotowany, wówczas owo przyciąganie może przedzierzgnąć się w kolizję, zderzenie. Wtedy to, jak pamiętamy, ciało fenomenalne zacznie „przysposabiać” się do interakcji z potężną, nieruchomą, litą, bryłą, zacznie aktualizować, zmagazynowane w zasobach swojej pamięci, doznania uderzenia, zderzenia, upadku, nagłego, gwałtownego, wpadnięcia na coś. **Mój rozmówca powiedział, iż kolorystyka budynku jest ogłuszająca, w istocie jednak nie chodziło mu wcale o kolorystykę, ale o to, iż jakości wizualne budynku (brak kolorów) przyciągają i konfrontują jego ciało fenomenalne z bryłą. A zatem, ogłusza bryła – zderzenie z nią dokonujące się w obszarze ciała fenomenalnego – a nie kolorystyka.**

Trudno jednoznacznie orzec, która z dwóch zaproponowanych interpretacji jest trafniejsza, zdecydowałem się przedstawić obydwie, ponieważ nie wykluczam też takiej możliwości, iż oba mechanizmy – *metacisza*, kolizja – operują równolegle (nawet w obszarze tego samego ciała fenomenalnego). W każdym razie, estetyka haptyczna ma w sobie wbudowany mechanizm zdolny chwilowo dezorganizować zmysł słuchu.

ROZDZIAŁ IV

W STRONĘ WĄTPLIWOŚCI: ESTETYKA HAPTYCZNA CZY ESTETYKA BRAKU?

W proponowanym przeze mnie schemacie redukcja danych i aktywności wzroku i słuchu ma status peryferyjny, stanowi dopełnienie procesu wyrażania się estetyki haptycznej. **Wolno (a nawet powinniśmy) zapytać, czy opisywana neutralizacja, owa wizualno-akustyczna cisza, nie jest przypadkiem celem właściwym, punktem, w którym ogniskują się starania twórców estetyki minionego (i obecnego) stulecia.** Prawdę powiedziawszy zagadnienie to łatwiej byłoby naświetlać po prezentacji estetyki haptycznej, jednak dojmująca obecność ciszy (estetyki braku) we wcześniejszych partiach tekstu zmusza do ustosunkowania się do tej kwestii już teraz.

Z racji tego, iż na potrzeby niniejszego rozdziału będę musiał scharakteryzować co niektóre postaci estetyki haptycznej („meble dla XX wieku”, fowizm, neoplastycyzm), należy rozdział niniejszy traktować jako pierwszy, bardziej zdecydowany, krok w stronę charakterystyki interesującego nas fenomenu (właściwa prezentacja estetyki haptycznej ujęta jest w dalszej części pracy).

4.1. Estetyka haptyczna vs estetyka braku – rozwinięcie problemu oraz preliminaria do obrony estetyki haptycznej

Jeśli wyżej postawiona hipoteza jest trafna, w polu estetyczności mielibyśmy do czynienia z projektem, którego celem jest osiągnięcie estetyki braku (nie-estetyki), nie korelującej ze zmysłami, osobnej, wyciszającej, uśmierzającej. Można by nawet wskazać jej kontekst i uzasadnienie: ochrona rejestrów najbardziej nadwyrężone, którymi nad wyraz często posługuje się człowiek po/nowoczesny. Wydaje się, iż zwłaszcza w przypadku klasycznie modernistycznych i nawiązujących do modernizmu realizacji z kręgu architektury bądź designu – Loos, Mies, Le Corbusier, Herzog & de Meuron, prezentowany wyżej budynek plockiego teatru, *minimal design* – od interpretacji w kategoriach braku uciec nie sposób.

Pytanie zatem brzmi: czy pole estetyki XX i XXI wieku określone jest przez estetyką haptyczną czy estetykę braku, a może obie te estetyki występują równolegle, obok siebie?

W niniejszej rozprawie odrzucam samoistości estetyki braku, uznaję, iż jest ona podporządkowana projektowi estetyki haptycznej, nigdy nie jest celem właściwym, wyradza się w trakcie obmyślenia i konstruowania artefaktów, które mają przylegać (*in touch*) do ciała perceptora. Wydaje się, iż istnieją dwa zasadnicze tryby funkcjonowania braku (redukcji wizualno-akustycznej) w ramach projektu estetyki haptycznej. **Po pierwsze**, chodzi o schemat opisany we wcześniejszych rozdziałach, estetyka braku jest zaledwie echem estetyki haptycznej, konstruowanie obiektów haptycznych pociąga za sobą redukcję danych poza-haptycznych. **Po drugie**, brak (redukcja wizualno-akustyczna) jest ważną, niezbywalną, inherentną, częścią doznania haptycznego, nie jest jednak doznaniem samodzielnym, punktem docelowym, gra toczy się o estetykę haptyczną, która dokonywa się przy akompaniamencie estetyki braku (i tylko tak). Spróbujmy ugruntować to stanowisko.

4.2. Niesamoistość estetyki braku (I): brak jako echo estetyki haptycznej

W grupie pierwszej – estetyka braku jako pogłos estetyki haptycznej – lokuję: kubizm, futurizm, konstruktywizm, architekturę Gropiusa, Le Corbusiera, Wrighta, Miesa, projekty mebli wszystkich w zasadzie pionierów nowoczesnego designu (Rietvelda, Breuera, Charlesa Edouarda Jeannereta i Miesa) oraz dzieła większości współczesnych architektów (odstępstwem, projektem gdzie cisza wizualno-akustyczna może funkcjonować samodzielnie, wydaje się być Muzeum Żydowskie Libeskinda, estetykę braku dyktuje jednak w tym przypadku sytuacja, a nie upodobanie artysty; budynek muzeum uzbrojony jest zresztą w rozliczne wektory haptyczne). **Proponuję rzut oka na kubizm, futurizm (omówię je łącznie, z racji bliskiego powinowactwa) oraz projekty mebli pionierów modernizmu.** Temat haptyczność vs brak zostanie „udokumentowany fotograficznie” w dalszej części rozprawy, w rozdziale gdzie zawarta jest właściwa charakterystyki estetyki haptycznej, nie chcę teraz opisywać wszystkich wymienionych kierunków, aby nie rozbijać

wyvodu. Zapewniam jednocześnie, iż schemat, który odnaleźć można w obszarze kubizmu, futuryzmu oraz wschodzącego designu, obowiązuje również w przypadku pozostałych wymienionych przeze mnie kierunków artystycznych (o czym zresztą czytelnik sam niebawem się przekona).

4.2.1. Kubizm i futuryzm

W trakcie jednego z wywiadów Braque stwierdza: „Tradycyjna perspektywa nie zadowalała mnie. W swym zmechanizowaniu [...] nie daje nigdy pełnego posiadania rzeczy. [...] Tym, co mnie silnie pociągało i co było głównym kierunkiem kubizmu – było materializowanie odczuwanej przeze mnie nowej przestrzeni. Wówczas zacząłem robić martwe natury, jest w nich bowiem przestrzeń dotykowa, powiedziałbym – niemal rączna...”⁹⁵. Jasnym jest zatem, iż francuski malarz starał się konstruować obrazy, które byłyby bogatsze o pewne doznania, Braque’owi chodziło o więcej, a nie mniej, nie szukał braku, lecz sposobu na zapisanie nowej – haptycznej – przestrzeni. W przypadku kubizmu analitycznego oznaczało to dekonstrukcję przestrzeni wizualnej: rozbicie kształtów i redukcję barw (przejmująca monochromia). Braque określi to w następujący sposób: „czułem, że kolor powodować może wrażenie zakłócające nieco przestrzenność, dlatego z niego zrezygnowałem”⁹⁶. Kubizm analityczny powołuje do życia estetykę braku – skalkulowaną redukcję wizualności i nieskalkulowany ubytek wirtualnych doznań audialnych (pisałem o tym wyżej, w kontekście *Guernici*) – ale w żadnym razie nie stanowi ona jego celu właściwego, ani Picasso, ani Braque nie poszukują braku, dostają go w trybie projektowania estetyki, w którą wbudowane są przede wszystkim doznania taktylne i mięśniowo-stawowe (odczucie bryły, masy, ciężaru, zwalistość).

Jeśli futuryści próbują oddać wrażenie ruchu, dynamizmu, symultaniczność, jeśli rezygnują z perspektywy osoby patrzącej na rzecz perspektywy osoby znajdującej się w centrum, wewnątrz wydarzeń⁹⁷ i poszukują „czwartego wymiaru”⁹⁸, to również nie dążą

⁹⁵ Georges Braque, Dora Vallier, *Wywiad dla 'Cahiers d'Art.'*, dz. cyt., s. 182.

⁹⁶ Tamże, s. 183.

⁹⁷ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., ss. 159 i nast.

⁹⁸ Gino Severini, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt.

przecież do braku, ale do kulminacji, pełniejszej formy doznawania. Zupełnie inna rzecz, iż na drodze do jej osiągnięcia staje estetyka wizualna i jej rekwizytorium: „Nasza żądza prawdy nie zaspokoi się już tradycyjną Formą ani Kolorem!”⁹⁹. Malarze futuryści postawią na monochromię, częściej posługiwać się będą barwami zimnymi, ciemnymi, mrocznymi, niż jasnymi, żywiołowymi, pogodnymi¹⁰⁰, niekiedy sięgać będą po hiperkolory (Russolo), stosowany przez nich pointylizm – efekt wibracji, drgania, pulsowania – prowadzić będzie do uzyskiwania barw niewyraźnych, rozmazanych. Dopełnieniem procesu dekonstrukcji wizualności będzie kubistyczne rozczłonkowanie kształtów. Zastosowane instrumentarium, podobnie jak miało to miejsce w przypadku kubizmu, prowadzi dodatkowo do redukcji potencjalnych wirtualnych danych audialnych.

Ani kubizm, ani futurizm nie miały na celu estetyki braku, obserwowany odpływ danych wizualnych i audialnych jest reperkusją zabiegów o doskonalsze doznawanie, *de facto* zaś o estetykę haptyczną.

4.2.2. „Meble dla XX wieku”

Zaryzykowałbym stwierdzenie, iż program estetyczny modernizmu ujawnia się najpełniej nie w architekturze, ale w projektach mebli. Mam tu na myśli na przykład wyposażenie pawilonu niemieckiego zaprojektowanego przez Miesa van der Rohe we współpracy z Lilly Reich na wystawę światową roku 1929 (m.in. słynne krzesło *Barcelona*), fotel i kanapę autorstwa Le Corbusiera, krzesło *Wassily* i krzesło „esowate” Breuera, fotel, który Gropius zaprojektował na własny użytek w Bauhausie oraz słynne, nasączone neoplastycyzmem, *Red and Blue Chair* Rietvelde. Zwróćmy uwagę, iż tworzeniu architektury, uznawanej dość powszechnie za zwierciadło epoki, towarzyszą przecież rozliczne restrykcje. Budowla już na starcie jest dość silnie zramowana – przez dostępność środków finansowych potrzebnych na realizację projektu, dostępne w danym okresie techniki, moce, inżynieryjne, użyteczność, kontekst miejski, tradycję, poza-architektoniczne dyskursy (filozofia, nauki społeczne, polityka) oraz wystawienie na widok i osąd publiczny. Słowem, budowla jest zbyt ważna, zbyt skomplikowana i zbyt kosztowna, aby w trakcie jej

⁹⁹ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Malarstwo futurystyczne...*, dz. cyt. s. 159.

¹⁰⁰ Spośród wyżej cytowanych autorów *Manifestu technicznego* „najzimniejsze” jest chyba malarstwo Boccioniego, a „najcieplejsze” Severiniego.

projektowania można było pozwolić sobie na niczym nieskrępowaną ekspresję. Tę, trochę paradoksalnie, umożliwiają rzeczy proste – meble to takie artefakty, w przypadku których projektant ma dość duże szanse osiągnąć pełnię swoich artystycznych zamiarów, dążeń, marzeń wreszcie.

Siedziska Le Corbusiera z roku 1928 to masywne smolistoczarne bryły zamocowane w delikatnych, wykonanych z chromowanych rurek, konstrukcjach nośnych (utrzymujących). W przypadku najbardziej rozpoznawalnego krzesła Breuera, *Wassily* (1925), odnotowujemy kulminację delikatności, eteryczności – metalowe chromowane rurki są „powiązane” czarnym płótnem. Krzesła przygotowane przez Miesę i Reich dla hiszpańskiej pary królewskiej to duże, białe, ustawione pod kątem prostym i lekko odchylone do tyłu, niby-materace, osadzone na cienkich, łukowato wygiętych, stalowych konstrukcjach nośnych. Artefaktem odstającym od wyżej opisanych jest wykonane zgodnie z wytycznymi neoplastycyzmu krzesło Rietvelda. Nie ma pewności co do tego kiedy holenderski projektant i architekt narzucił przyszłemu *Red and Blue Chair* kolorystykę. Konstrukcja istniała już około 1917-18 roku, przed przystąpieniem Rietvelda do ugrupowania van Doesburga i Mondriana (1919), na stronach nowojorskiego Museum of Modern Art stoi, iż trzy barwy prymarne zostały dodane w roku 1923¹⁰¹, inni badacze sugerują z kolei, iż Rietveld mógł dodać kolory jeszcze przed przystąpieniem do „De Stijl”¹⁰², niemniej jednak pod wpływem neoplastycyzmu. W każdym razie, elementami konstrukcyjnymi są w przypadku *Red and Blue Chair* cienkie drewniane prostokątne belki, pomalowane na czarno, których zwieńczenia (szczyty) zabarwione są kolorem żółtym, siedziskiem jest cienki niebieski prostokąt, oparciem zaś równie delikatna czerwona wydłużona deska (żółty, czerwony i niebieski to w rozumieniu neoplastycyzmu *kolory*, natomiast czarny to *nie-kolor*). Również na fotelu Gropiusa odcisnął piętno neoplastycyzm (ugrupowania Bauhaus i „De Stijl” intensywnie ze sobą kooperowały¹⁰³), mebel ów jest

¹⁰¹http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4922&page_number=2&template_id=1&sort_order=1.

¹⁰² Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester 2003, s. xii.

¹⁰³ Prawdę powiedziawszy składowe awangardy początku XX wieku, które zbudowały nowoczesną estetykę, a więc kubizm, futurizm, konstruktywizm, Bauhaus, „De Stijl”, architektura i design Miesę, Wrighta, Le Corbusiera, należałoby rozpatrywać jako całość. Wszystkie odnosiły się w jakiś sposób do kubizmu, były przezeń inspirowane, wszystkie też się przenikały się nawzajem. To fragmenty tej samej wrażliwości i tej samej estetyki.

bardzo masywny, zwalisty wręcz, a przy tym oprawiony w litą, żółtą, tapicerkę¹⁰⁴. Ogólnie rzecz biorąc, owe meble-konstrukcje to składowiska danych haptycznych, które błyskawicznie oplatają ciało perceptora, wystarczy omieść je wzrokiem, aby nasze ciało fenomenalne odnalazło i zaktualizowało wszystkie ciężary, napięcia i (nie)równowagi, nie wspominając o tym, iż część z nich (siedziska Miesa i Le Corbusiera) obleczone jest w gładkie, lśniące skóry. Jednocześnie, za wyjątkiem krzesła Rietvelda, odnotowujemy tutaj redukcję danych powiązanych z innymi zmysłami (monochromia, dominacja czerni), wyraźne znamiona estetyki braku, przede wszystkim ciszy wizualnej i ciszy audialnej¹⁰⁵.

Opisane wyżej ikony modernistycznego designu ujawniają przypadkowość estetyki braku i centralną rolę haptyczności w polu estetyki minionego i obecnego stulecia. Twierdzenie to zasadza się na trzech fundamentalnych racjach: argumencie haptycznego przeciążenia, argumencie niezmienności haptycznej konstrukcji w czasie oraz „argumencie Rietvelda” (przypadek *Red and Blue Chair*).

Po pierwsze, rodzi się pytanie dlaczego w subuniwersum estetycznym wyodrębnionym przez meble-siedziska nie ma miejsca na estetykę braku wolną od hiperhaptyczności. Wiemy, iż osiągnięcie estetyki haptycznej wymaga neutralizacji danych powiązanych z innymi zmysłami, brak natomiast uzasadnień dla ruchu w przeciwnym kierunku – nie ma żadnych powodów, dla których estetyka braku miałaby się wiązać z estetyką haptyczną. Teoretycznie rzecz biorąc, jeśli brak jest celem, powinny istnieć meble-siedziska, które będą czystym brakiem albo takie, w przypadku których danych haptycznych będzie stosunkowo niewiele. Takich jednak nie ma. (Najbardziej zbliżone do „czystego braku” wydają się być *Military Side Chair* albo *Piano Stool* Rietvelda, jednak nawet w ich przypadku ciało (fenomenalne) nie czuje się do końca „bezpiecznie”, siedziska te wydają się być aż nadto niewygodne, zbyt silnie dają o sobie znać, (wirtualne) korzystanie z nich sprowadza się do ciągłego kontrolowania ciała, napinania mięśni, utrzymywania równowagi). Jeśli przyjmiemy, iż Mies, Le Corbusier, Breuer, Rietveld i Gropius mieli w przypadku projektowania mebli wolną rękę i wpisali w te artefakty swe niczym nie skrupowane estetyczne marzenia, to musimy stwierdzić, iż były to nade

¹⁰⁴ Zwracam też uwagę, iż pomimo obecności kolorów, ani krzesło Rietvelda, ani fotel Gropiusa nie mieszczą się w ramach estetyki wizualnej (wyjaśnię to później).

¹⁰⁵ Owszem, można doszukać się obecności wirtualnych danych węchowych indukowanych przez skórzane obicia, nie wydaje mi się jednak, aby miały one jakiegokolwiek znaczenie, poza tym są skutecznie neutralizowane przez metaliczne, chromowane, konstrukcje nośne, faktycznie więc nieobecne.

wszystko „marzenia haptyczne”. O ile w przypadku architektury – weźmy wieżę sygnalizacyjną Herzoga & de Meurona albo opisywany wcześniej budynek płockiego teatru – można by długo się spierać, która z interesujących nas estetyk gra pierwsze skrzypce, o tyle w przypadku subuniwersum mebli-siedzisk wątpliwości się rozmywają. Ale to mebel można zrobić tak, jak dusza (ciało) tylko zapragnie.

Po drugie, jeśli przyjrzymy się temu, w jaki sposób wyżej opisane siedziska funkcjonują w przestrzeni rynkowej, okaże się szybko, iż nietknięta pozostaje ich składowa haptyczna, natomiast składowa określona przez brak ulega tu i ówdzie deformacji. Meble słynnych projektantów tym jeszcze różnią się od architektury, iż mają swoje numery katalogowe i podlegają seryjnej produkcji: Knoll posiada licencję na projekty Miesa van der Rohe oraz Breuera, a Cassina na meble Rietvelda oraz Le Corbusiera. Dodatkowo w przestrzeni rynkowej istnieje wiele podróbek rzeczonych mebli, tak, że słynne krzesło *Barcelona* (właściwie zaś jego łudząco podobną podróbkę) można odnaleźć w sieci opatrzone etykietką MADE IN CHINA. Jak pamiętamy tapicerka krzeseł i taboretów stanowiących wyposażenie pawilonu niemieckiego z roku 1929 była biała, krzesła i fotele Le Corbusier były czarne, podobnie jak płótno łączące stalowe rurki w przypadku krzesła *Wassily* – wszystkie te kolory zostały pozmieniane¹⁰⁶ przez Knolla, Cassinę oraz producentów nie posiadających licencji. Siedziska Miesa, Jeannereta i Breuera dostępne są niemalże we wszystkich kolorach – białym, czarnym, brązowym, czerwonym, zielonym, niebieskim, żółtym (producenci licencjonowani), szarobiałej kracie (producent nielicencjonowany), jednak ich konstrukcja przez wszystkie te lata pozostaje taka sama. Zwróćmy uwagę, iż niewiele jest modeli, które potrafiłyby trwać niezmienione przez około 80 lat. Meble Miesa i Le Corbusiera można wciąż odnaleźć na stronach czasopism traktujących o wystroju wnętrz, zaznaczam, iż nie mają one wówczas statusu ciekawostki, ich ranga jest równa wiszącemu na ścianie telewizorowi plazmowemu. A zatem, to, co tworzy jakość haptyczną, co pochwytuje ciało, trwa nieodmiennie, natomiast to, co wytwarza estetykę braku podlega modulacjom, raz redukcja danych wizualnych i wirtualnych danych audialnych jest większa (biel, czerni), raz mniejsza (kolory

¹⁰⁶ Zob.: <http://www.knoll.com/products/brochures/Wassily.pdf>;
<http://www.knoll.com/products/downloads/MiesBrochure.pdf>;
http://www.cassina.com/portal/page/portal/UI/webpages/cassina/catalogue/product?p=code:CS_002;is_fi_nder_result:0&lang=en.

intensywnie¹⁰⁷). Właśnie przeżywalność mechanizmu wytwarzającego doznania haptyczne w połączeniu z niepewnym losem braku, podpowiada, iż to haptyczność jest (i była) celem poszukiwań estetycznych. Współczesne interpretacje krzeseł *Barcelona*, *Wassily* i *Grand Confort* są probierzem zawartości estetycznej tych artefaktów, nie są one odczytywane jako artefakty wyciszające, ale jako konstrukcje stymulujące system haptyczny. Zaproponowana przeze mnie interpretacja można budzić pewną wątpliwość, można by mi zarzucić, że zawsze jest przecież tak, iż dysponujemy nadrzędnym modelem-konstrukcją i podporządkowanymi mu wersjami-kolorystykami. Wydaje mi się jednak, iż powinniśmy tu myśleć innymi kategoriami, opisana wyżej logika model vs wersje jest słuszna jeśli estetyka braku – zdeponowana właśnie w przestrzeni wersji – nie jest rozpatrywana jako cel (punktu dojścia). W przeciwnym wypadku, a taki przecież rozważamy, trzeba by przyjąć, iż model i wersje mają status równy. Z tej właśnie racji i wobec obserwowanej destabilizacji braku twierdzę, iż od początku XX wieku stawką w polu estetyki są jakości haptyczne.

Trzecim – obok haptycznego przeciążenia i niezmienności haptycznej konstrukcji w czasie – argumentem, mającym ugruntować twierdzenie o centralnym charakterze jakości haptycznych w konstrukcji siedzisk zaprojektowanych przez pionierów nowoczesnego designu¹⁰⁸, jest samo *Red and Blue Chair* Rietvelda.

Prototyp interesującego nas krzesła, wykonany około roku 1917, tym różnił się od wersji ostatecznej, iż, po pierwsze, był cały czarny¹⁰⁹, po drugie, w przestrzeniach pomiędzy podłokietnikami a gruntem znajdowały się prostokątne deseczki (zajmujące mniej więcej 30% tej przestrzeni, licząc od góry, czyli od podłokietników)¹¹⁰. Pod wpływem neoplastycyzmu Mondriana Rietveld wyposaża swoje krzesło w trzy kolory prymarne (rozbiecie braku) i ujmuje przyboczne deseczki (eskalacja ładunku haptycznego – konstrukcja staje się delikatniejsza, niepewna, wręcz „niebezpieczna”, a co za tym idzie

¹⁰⁷ Nigdy nie dokonuje się tu jednak przesunięcie w przestrzeń estetyki wizualnej. Jej ostatnim bastionem była secesja albo art déco, późniejsze zwroty w stronę wizualności – na przykład Archigram, architektura Aldo Rossiego – to już „ruch oporu”.

¹⁰⁸ Wszyscy wymienieni przy okazji tego wątku – Mies, Gropius, Jeanneret, Rietveld, Breuer – parali się zarówno architekturą, jak i designem, z tym, że Breuer i Rietveld są rozpoznawani przede wszystkim jako twórcy mebli, a pozostali jako twórcy budynków.

¹⁰⁹ Wspomniane wcześniej *Military Side Chair* oraz *Piano Stool*, realizacje z roku 1923, również były całe czarne, można więc oczekiwać, iż Rietveld zamierzał właśnie w takiej postaci pozostawić późniejsze *Red and Blue Chair*.

¹¹⁰ Obie wersje opisywanego krzesła można obejrzeć na stronach internetowych nowojorskiego Museum of Modern Art. (<http://www.moma.org>).

bardziej haptyczna, silniej ingeruje, wczepia się, w ciało fenomenalne). W moim przekonaniu świadczy to o tym, iż Rietvelda nie interesowała wcale cisza wizualna, rezygnuje z niej bardzo łatwo w momencie, gdy na horyzoncie pojawia się nowa plastyka, interesowała go haptyczna konstrukcja.

4.3. Niesamoistność estetyki braku (II): brak jako inherentna składowa estetyki haptycznej

W grupie drugiej – cisza wizualno-audialna jako inherentna składowa estetyki haptycznej – lokuję dwa momenty artystyczne z początku XX wieku: fowizm (w istocie chodzi tylko o cele artystyczne Matisse’a) oraz neoplastycyzm. Ponowne pojawienie się tego ostatniego może wydawać się cokolwiek nielogiczne, w powyższym akapicie uznałem przecież, iż w przypadku wykonanego w duchu nowej plastyki krzesła Rietvelda estetyka braku miała znaczenie zupełnie drugorzędne. I nie zamierzam tej interpretacji zmieniać, rozpatrywanie neoplastycyzmu w kategoriach formuły operującej ciszą wizualno-estetyczną jest pokłosiem tego, iż wcześniej, w trosce o spójność wywodu, przemilczałem możliwe do odnalezienia w pismach Mondriana tropy naprowadzające na estetykę braku, a więc ukierunkowanie nowej plastyki na spokój, harmonię, równowagę (pod płaszczem tych deklaracji kryje się pewna formuła estetyki haptycznej). Zaczniemy od fowizmu i Matisse.

4.3.1.1. Słowne deklaracje Henriego Matisse’a

Podjęmowany wątek zamierzam osnuć na analizie *Tańca*, najbardziej chyba rozpoznawalnego obrazu przywódcy fowistów. Od razu napotykamy tu jednak na pewien kłopot, obie bowiem wersje tegoż malowidła powstały już po wypaleniu się fowistycznej rewolty, która trwała stosunkowo krótko, bo zaledwie trzy lata (1904-07). Mimo to, a być może właśnie dzięki temu, *Taniec (II)* wydaje się być owej rewolty najlepszym podsumowaniem, jest tu wszystko, co stanowiło o oryginalności artystów skupionych wokół Matisse’a – rezygnacja z perspektywy (płaskość), brak światłocienia i intensywne

silnie skonstrastowane kolory. Z tego też powodu ustalenie poczynione w trakcie analizy *Tańca (II)* możemy uogólnić i przenieść na fowizm w ogóle. I jeszcze podobnego rodzaju uwaga odnośnie przytaczanych niżej wypowiedzi Matisse'a. Pochodzą one z krótkiego artykułu *Notes d'un peintre (O malarstwie)* z roku 1908, jak powie Hanna Morawska artysta „podsumował [w nim] niejako doświadczenia własne i przyjaciół, utrwalając z nich to, co zachowało istotne znacznie dla twórczości malarskiej”¹¹¹. Traktuję zatem ów tekst zarówno jako komentarz *ex post* do fowizmu, jak i komentarz *ex ante* do namalowanych w latach 1909-10 obu wersji *Tańca*¹¹².

Pojawienie się fowizmu w kontekście zagadnienia haptyczność vs brak, może na pierwszy rzut oka wydawać się zaskakujące. Powie ktoś, iż operujący aż do przesady barwą nurt artystyczny powinien być w pierwszej kolejności przypisany do estetyki wizualnej, a wyżej opisana batalia nie powinna go wcale dotyczyć. Ten kierunek jest jednak błędny, fowizm jest fragmentem estetyki haptycznej, intensywne aż do przesady barwy tracą status doznań wizualnych i przesuwają się w przestrzeń przyjemności haptycznych, płaszczyzna malarska przestaje być widokiem i przedzierzga się w cielesne doznanie fenomenalne (wróć do tego zagadnienie w dalszej części tekstu).

Dlaczego więc sytuuje ten prąd artystyczny po stronie estetyki haptycznej operującej ciszą wizualno-haptyczną? Zdecydowałem się na ten krok pod wpływem kilku zdań Matisse'a, których jednak nie da się łatwo zignorować:

„Dzieło sztuki musi się tłumaczyć samo przez się i winno narzucić swój sens widzowi, zanim ten jeszcze zdoła uświadomić sobie temat. Patrząc na fresk Giotta w Padwie, nie korci mnie to, jaką scenę z życia Chrystusa oglądam; patrząc odczuwam i rozumiem bijący zeń nastrój, który znajduję i w rysunku, i w kompozycji, i w kolorycie... (...) Marzę o sztuce pełnej równowagi, spokoju, jasności, bez niepokojącej czy przytłaczającej tematyki – o sztuce, która by była dla każdego pracownika umysłowego, tak na przykład dla człowieka interesu, jak dla literata, środkiem łagodzącym, kojącym umysł, czymś podobnym do wygodnego fotela, dającego odprężenie po zmęczeniu fizycznym”¹¹³.

¹¹¹ Hanna Morawska, *Henri Matisse (1869-1954)*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 107.

¹¹² Taka strategia jest jak najbardziej uprawniona, w rzeczonym eseju Matisse stwierdza: „Wdzięk, lekkość, świeżość – wszystko to są przelotne sensacje. Jeśli obraz namalowany w świeżym kolorycie przemaluję, to niewątpliwie tonacja jego stanie się cięższą. Dotychczasową grę zastąpi nowa, o większym ciężarze gatunkowym, co będzie na pewno z korzyścią dla płótna, mimo że straci ono na swym uroku świeżości” (Henri Matisse, *O malarstwie*, tłum. St. Herstał, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 99). Właśnie tego rodzaju „przemalowanie”, jak zostanie to niżej pokazane, dokonało się w przypadku interesującego nas obrazu.

¹¹³ Henri Matisse, *O malarstwie*, dz. cyt., ss. 103 i nast.

Choć to tylko trzy zdania jest w nich zawarte wiele ważnych tropów dla każdego, kto chciałby zrozumieć estetykę XX wieku. Mamy tu [a] idiosynkrazję do treści i interpretacji połączoną dialektycznie z dążnością ku oddziaływaniu bezpośredniemu, [b] równowagę, spokój, [c] pracownika umysłowego (Matisse stawia więc *nową klasę średnią* na pierwszym miejscu na długo przed tym, jak zrobili to socjologowie, przy okazji refleksji nad społeczeństwem postindustrialnym) oraz [d] ukojenie umysłu (poszukiwanie „wygodnego fotela”, w którym ów mógłby spocząć). **Czytając słowa francuskiego malarza nie sposób uciec przez wrażeniem, iż jego estetyka jest właśnie estetyką braku (swego rodzaju „odłączeniem”).** W jej ramach można doszukać się dwóch składowych: z jednej strony mamy do czynienia z ucieczką przed treścią, znaczeniem, z drugiej – co interesowałoby nas oczywiście bardziej – w wypowiedzi Matisse’a można dopatrzeć się poszukiwań ciszy wizualno-akustycznej, która byłaby środkiem zaradczym na po/nowoczesne nadwyrężenie zmysłów wzorku i słuchu. Za pomocą tego pierwszego zmysłu Matisse’owski pracownik umysłowy operuje w świecie, ten drugi wystawiony jest na niemilknący rozgwar, rosnącego w błyskawicznym tempie w toku XIX wieku, miasta. Najważniejszy pośród *Les Fauves* deklaruje tu tyleż ucieczkę przed treścią, co staranie o estetykę nie-doznawania, dającą wytchnienie przepracowanym rejestrom. Choć nie wątpię, iż znajdą się tacy, dla których to, co napiszę będzie trudne do przyjęcia, wydaje mi się, iż Matisse’owska sztuka kojąca umysł jest w istocie sztuką kojącą umysł-ciało, w żadnym razie nie mamy tu do czynienia z nie-doznawaniem, gra toczy się o formę subtelnej stymulacji haptycznej.

4.3.1.2. Malarskie deklaracje Henriego Matisse’a [*Taniec (I)* i *Taniec (II)*]

To, że Matisse stara się konstruować artefakty, których celem jest stymulowanie a nie „odłączanie”, zdradzają dwa fragmenty wyżej przytoczonej wypowiedzi. Po pierwsze – co chyba oczywiste – chodzi mi o *passus* gdzie malarz pisze o strategii „narzucania-zanim”, czyli o konstruowaniu takich przestrzeni malarskich, które tak szybko, jak to tylko możliwe integrować się będą z ciałem patrzącego w celu dostarczenia mu „nastroju”. Innymi słowy, technika „narzucania-zanim” jest kanałem, za pomocą którego indukowane są doznania wyprane ze „spowolniającego” sensu. Po drugie, chodzi mi o fragment, gdzie Matisse, pisząc o uśmierzaniu umysłu, posługuje się metaforą wygodnego fotela.

Przypominam, iż przeprowadzając niniejszą rozprawę pod auspicjami Maurice Merleau-Ponty'ego, tego rodzaju sformułowania staram się traktować bardziej dosłownie, tracąc one dla mnie status metafor (choć zakładam, że mogą nimi być) i stają się linkami do skryptów ciała fenomenalnego. Wydaje mi się, iż pod płaszczem strategii separowania umysłu od znaczenia i interpretacji i/lub danych wizualnych i audialnych w ogóle, skrywa się estetyka haptyczna, uobecniająca się właśnie w metaforze (zmęczonego) ciała zanurzającego się w wygodnym siedzisku¹¹⁴. **Matisse pragnie stymulować a nie „odłączyć”, rzecz w tym, iż mamy tu do czynienia ze stymulacją haptyczną, której niezbywalną i konieczną częścią jest „odłączenie”.**

Przykładem artefaktu, który ugruntowuje twierdzenie, iż nie estetyka braku, lecz estetyka haptyczna jest celem Matisse'a jest wspomniany wcześniej obraz *Taniec*. Jak wiadomo, francuski malarz namalował dwie wersje *Tańca*. Pierwsza [*Taniec (I)*], z roku 1909, stanowiąca studium wersji finalnej, znajduje się w kolekcji nowojorskiego Museum of Modern Art. Druga [*Taniec (II)*], punkt docelowy Matisse'a, z roku 1910, której dopełnieniem jest utrzymany w tej samej tonacji obraz *Muzyka*, wchodzi w skład zbiorów Ermitażu (Sankt Petersburg)¹¹⁵. Zaznaczam, iż choć wersja z roku 1909 miała status preliminarium, stanowi samodzielne dzieło artystyczne. Analiza *Tańca* przebiegać będzie podobnie do tej, którą wykonaliśmy w przypadku *Red and Blue Chair*, interesuje nas to jakimi środkami artystycznymi Matisse operował i ku czemu zmierzał.

Krok pierwszy – *Taniec (I)* – to wyraźne, lecz zarazem przyblakłe, przyćmione, plamy barwne: podłoga ma kolor zielony, tło jest intensywnie niebieskie, a tańczące, nagie postaci są namalowane w jasnym, naturalnym, cielistym kolorze¹¹⁶ (tańczący stanowią oś obrazu i oś percepcji, to tutaj przede wszystkim zdeponowana jest cisza wizualna). Osoby tańczące to zdaje się wyłącznie kobiety, ich kolisty ruch jest wypadkową [1] szybkiego, pozbawionego kontroli, wiru, [2] nieważkiego przemierzania przestrzeni oraz [3] spokojnej, pełnej gracji, kontroli ciała. Moment braku kontroli znajduje się po prawej stronie i u dołu płótna, gdzie pierścień tańczących wydaje się rozciągać, a nawet rozpadać

¹¹⁴ Jeśli czytelnik zmusi swoje ciało, aby przypomniało sobie to, przyjemnego przecież, doznanie, na pewno łatwiej będzie mu przystać na to, co zamierzam niżej napisać odnośnie *Tańca*, obrazu, który wyjaśnia ten watek.

¹¹⁵ Do czasu Rewolucji Październikowej (1917), *Taniec* i *Muzyka* wisiały na ścianie willi rosyjskiego handlowca i kolekcjonera sztuki Siergieja Szczukina, na którego zamówienie zresztą zostały namalowane.

¹¹⁶ Pisząc o jasnym-naturalnym-cielistym kolorze mam na myśli kolor ciała Europejczyka (Matisse też taki zakładał), oczywiście istnieją ciemne-naturalne-cieliste kolory, żółtawe-naturalne-cieliste kolory i inne. W tym wypadku „naturalność” stanowią kategorię ruchomą.

(dwie osoby wychylone są niebezpiecznie do tyłu, inna nie może dosięgnąć dłoni kolejnej osoby z kręgu). Moment spokoju i kontroli to strona lewa i góra płótna, gdzie znajduje się najwyższa (najważniejsza?) postać, która niejako wprawia w ruch pozostałe, kontroluje ich wirowanie. Ogólnie jednak rzecz biorąc nie sposób uciec przed wrażeniem, iż dynamika oglądanej sceny jest senna, nieważka (to chyba najlepsze określenie), ciała odmalowanych postaci wydają się być słabe (za wyjątkiem wspomnianej postaci po lewej stronie), rozchwiane, przemierzają przestrzeń swobodnie, bezszelestnie, bez żadnego wysiłku, unoszą się, przepływają. Atmosfera płótna infekuje spokojem, uśmierza, kołysze, ciało fenomenalne dołącza do tańczących, wnika w obraz, zostaje wystawione na działanie sił odśrodkowych, zanurza się w opisany wcześniej „stan nieważkości”, „przepływu”, umysł zostaje wprowadzony w stan zawieszenia, zdaje się szybować w przestworzach. Nakładając na siebie ciszę wizualno-audialną i wektor haptyczny, Matisse osiąga stan bardzo subtelnego pobudzenia, w kontakcie z *Tańcem (I)* umysł-ciało zostają wygaszone i wprawione w nieważki, niemalże nierealny, sytuujący się na pograniczu jawy i snu ruch-przepływ. Przywódca *Les Fauves* serwuje nam stan przyjemnego rozrzedzenia, podobny do tego, kiedy zmęczeni siadamy w wygodnym fotelu (pamiętajmy przy tym, iż jest to fotel, w którym nie rozsiada się sam tylko umysł, lecz umysł-ciało). A zatem, Matisse nie szuka wcale estetyki braku, szuka bardzo subtelnych doznań haptycznych, które może zapewnić tylko cisza wizualno-audialna. Gdyby poszukiwał samej tylko ciszy wizualno-audialnej („odłączenie” przeciążonych przez rodzącą się współczesność zmysłów) nie wypowiedałby jej poprzez taniec, czynność na wskroś przeciw haptyczną.

Dążności Matisse’a zdradza zresztą druga, finalna wersja opisywanego malowidła. Na etapie *Tańca (II)* dokonuje się gwałtowny zwrot w kierunku intensywnej stymulacji systemu haptycznego i właśnie ów domykający ruch skłania do wniosku, iż w *Tańcu* od początku chodziło Matisse’owi o stymulację, a nie „odłączenie”. Ostatecznie „wygodny fotel” przestaje malarzowi wystarczać. *Taniec (II)* to można by rzec zupełnie inny obraz, choć wciąż to zaledwie cztery kolory. Nie zmienia się barwa podłoża (zieleń), wydaje się tylko trochę intensywniejsza, zmienia się natomiast tło, staje się ciemnoniebieskie, mroczne, najważniejsza zmiana dotyczy jednak samych tańczących postaci – malarz pozbawia je naturalnej, neutralnej, cielistej barwy i wyposaża w krwistą, rozpalającą, czerwień (włosy również są czerwone). Przebudowa obrazu nie ogranicza się tylko do zmiany kolorystyki, pośród tańczących pojawiają się mężczyźni (o ile nie są to

wyłącznie mężczyźni, trudno to ustalić, poprzednio, z dużą dozą pewności, można było stwierdzić, iż są to same kobiety), ciała widocznych na płótnie postaci stają się teraz smukłe, zwinne i muskularne, ruch – poprzednio senny i nieważki – staje się niezwykle dynamiczny, żywiołowy, dziki (pogański), tańczący nie unoszą się już bezszelestnie nad powierzchnią ziemi, ale napierają na nią, traktują jako odskocznnię, cała zaś scena zyskuje pewien ładunek erotyzmu. Matisse zmienia charakter danych haptycznych, w trakcie interakcji z *Tańcem (II)* ciało fenomenalne nie rozsiada się już w „wygodnym fotelu”, w tym przypadku sczytywane są bowiem: żywiołowa dynamika, naprężenia doskonale widocznych mięśni, sploty i praca rąk tworzących ludzki pierścień (zwróćmy uwagę, iż zerwanie kręgu u dołu płótna jest w tym przypadku prawie nieodczuwalne), rozgorączkowanie ciał (intensywna czerwień) oraz ich erotyzm.

Choć przytoczona na początku tego wątku deklaracja Matisse sugeruje ruch w kierunku estetyki braku – w stronę ciszy wizualno-audialnej odciążającej nadwyrężone u człowieka przełomu XIX i XX wieku, mieszkańca wielkiego miasta i pracownika umysłowego, zmysły wzroku i słuchu – i choć obraz *Taniec (I)* mógłby wydawać się owej dążności materializacją, pogłębiona analiza to wyklucza. Obie wersje *Tańca* okazują się być artefaktami silnie ingerującymi w system haptyczny, wiążącymi zmysły propriocepcji, kinestezji, równowagi [*Taniec (I)* i *Taniec (II)*] oraz zmysł temperatury [*Taniec (II)*]. Cisza wizualno-akustyczna obecna w przestrzeni pierwszej wersji *Tańca*, stanowi inherentną część estetyki haptycznej, bez niej niemożliwe byłoby uzyskanie opisanego wyżej stanu kojącego, kołyszącego zawieszenia-przepływu, w który to stan dostaje się umysł-ciało wchodzącego na scenę życia społecznego pracownika umysłowego.

4.3.2. Wielki (haptyczny) spokój Mondriana

W eseju *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, napisanym w latach 1919-20, gdzie fikcyjną rozmowę toczą miłośnik sztuki, malarz realista oraz malarz abstrakcjonista, **Mondrian wielokrotnie daje czytelnikowi odczuć, iż celem jego sztuki jest „wyrażanie wielkiego (czystego) spokoju”¹¹⁷. Ów „wielki spokój” podszeptuje, iż nowa plastyka jest formą estetyki braku, poszukiwaniem wizualno-audialnej ciszy.** Na

¹¹⁷ Piet Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 408 i nast.

kartach rzeczonoego tekstu spokój pojawia się zrazu jako, wydawałoby się przygodny, przedmiot kontemplacji wyżej wymienionych, spacerujących w sielskich okolicznościach, postaci – wieś, równina, zapadający zmierzch, szeroki widnokrąg, wysoko na niebie zjawia się z wolna księżyc – okazuje się jednak, iż sceneria nie została przez Mondriana dobrana przypadkowo, od wiejskiego krajobrazu malarz przechodzi do prymarnych zasad swojego malarstwa – obie konstrukcje przepaja ten sam „wielki spokój”. Pozwolę sobie teraz przytoczyć dłuży fragment eseju *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, po pierwsze, pieczętuje on charakterystyczną dla neoplastycyzmu rezygnację z wizualnego piękna (estetyki wizualnej), po drugie, pokazuje, iż kontemplacja spokoju ma dla Mondriana znaczenie fundamentalne. (W cytowanym fragmencie: X – malarz naturalista; Y – miłośnik sztuki; Z – malarz przedstawiciel realizmu abstrakcyjnego [nowej plastyki]¹¹⁸).

„Scena I

Zmierzch. Równina. Rozległy widnokrąg. Wysoko księżyc.

Y: Jak pięknie!

X: Jakie głębokie tony i barwy!

Z: Jaki spokój! (s. 398)

[...]

Z: Nawet jeśli pozornie te dwie tendencje [naturalizm i abstrakcjonizm] są do siebie niepodobne, nie ma między nimi różnicy istotnej. Natychmiast uświadomimy to sobie, gdy zwrócimy się do źródeł dzieła sztuki: do doznania piękna. Czy właśnie teraz nie przeżyliśmy tego samego zasadniczo wzruszenia? Przypomnij sobie, co każdy z nas wykrzyknął, zobaczywszy ten krajobraz. Y podkreślił jego piękno, ty zwróciłeś uwagę na koloryt, podczas gdy mnie uderzyło mimochodem, że to piękno barw i tonów sugeruje spokój. [...] Ty kładziesz nacisk na ton i kolor, ja natomiast uwydatniam to, co one wyrażają – spokój. [...] Wrażenie spokoju staje się plastycznie uchwytne przez harmonię stosunków i dlatego właśnie przywiązuje wagę do wyrażania stosunków. (399 i nast.)

[...]

Scena II

Formy kapryśne, na jasnym księżycowym niebie występuje czarny relief drzew.

¹¹⁸ Użycie przez Mondriana kolejnych liter alfabetu – X, Y, Z – również nie wydaje się być przypadkiem. Zwłaszcza określenie przedstawiciela nowej plastyki jako „Z” powinno zwrócić naszą uwagę, holenderski malarz sugeruje, iż z chwilą osiągnięcia neoplastycyzmu ewolucja malarstwa dobiega końca. Mondrian trafia w samo sedno, choć nie sądzę, aby zakładał następujący obrót rzeczy – w XX wieku rolę „najważniejszej sztuki” przejmuje architektura, malarstwo, po wcześniejszych sukcesach, wyczerpuje w latach 20. i 30. swój potencjał i przemieszcza się na drugi plan (prorokował to zresztą Stanisław Ignacy Witkiewicz). Uwiad malarstwa jest zastanawiający, nawet jeśli weźmiemy poprawkę na eksplozję fotografii, kina i telewizji. Z drugiej jednak strony, wydaje się, iż trzy „zastępujące” malarstwo instrumenty wizualne dotrzymują kroku albo nawet prześcigają architekturę tylko pod względem miar ilościowych, jednak nie pod względem znaczenia, istotności. Wielcy architekci stoją w zupełnie innym szeregu, aniżeli wielcy reżyserzy filmowi, fotografowie czy też artyści multimedialni. Można wskazać co najmniej kilka powodów zakładanej przeze mnie dominacji architektów, w dalszej części niniejszej rozprawy będę starał się umieścić ją na wektorze przejścia od estetyk wizualnej do estetyki haptycznej.

Y: [...] takie kapryśne formy naturalne nie mogą nam dać tego wielkiego poczucia spokoju, do jakiego wewnętrznie dążymy. [...] Czy jednak zawsze powinniśmy się oglądać na naturę [wygląd naturalny], chcąc dojść do świadomej kontemplacji spokoju. (s. 408)

Z: Aby to osiągnąć, musimy się uwolnić od naszego przywiązania do tego, co zewnętrzne, ponieważ tylko wtedy zdołamy wyjść poza tragizm i w pełni świadomości będziemy zdolni do kontemplowania spokoju, który znajduje się wewnątrz wszystkich rzeczy.(409)¹¹⁹.

Trzy najważniejsze momenty owego dialogu to [1] początkowy fragment kiedy Mondrian przekuwa piękno na spokój, [2] fragment kiedy, ustami miłośnika sztuki (a więc osoby postronnej, naiwnej), stwierdza, iż ludzie niezmiennie dążą ku wewnętrznemu spokojowi oraz [3] ostatecznie zdanie, gdzie malarz abstrakcjonista informuje nas, iż spokój odnaleźć można w ramach każdej rzeczy.

Mondrianowi udaje się zapisać „wielki spokój” w płaszczyźnie swoich obrazów. Katarzyna Nowakowska-Sito opiszę sztukę Mondriana jako „wolną od wszelkich emocji”, podkreśli, iż miała ona „skłaniać do kontemplacji, doskonalić duchowo”, wskażę wreszcie na „nowe, chłodne piękno, oparte o matematyczną harmonię podziałów”¹²⁰. Z kolei Welsch określi obrazy Mondriana jako „wyciszone”, „bezpretensjonalne”¹²¹. Malowidła holenderskiego artysty to cokolwiek tajemnicze kompozycje utkane z nieruchomych kwadratów, prostokątów, pustych przestrzeni oraz czarnych¹²², zorientowanych w przestrzeni obrazu wertykalnie i horyzontalnie linii prostych¹²³, przecinających się pod kątem prostym, w istocie są one wyciszające, kojące, uśmierzające, stanowią udaną materializację marzeń o spokoju, harmonii i równowadze. To jednak dopiero połowa prawdy o „wielkim spokoju”. Choć argumenty przemawiające za estetyką braku (ciszą wizualno-akustyczną) wydają się niezbite, twierdzą, iż neoplastycyzm powinniśmy wpisać w przestrzeń estetyki haptycznej, „wielki spokój” skrywa bowiem akt pochwytywania ciała widza i tylko tak się realizuje. Pora zatem na krok ostateczny, miejmy nadzieję, iż nie

¹¹⁹ Tamże, ss. 398-400 oraz 408 i nast.

¹²⁰ Katarzyna Nowakowska-Sito, *Piet Mondrian, Kompozycja w kwadracie z czerwonym, żółtym i niebieskim 1921-25*, [w:] *Encyklopedia PWN. Literatura i sztuka. Wiek XX*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 48 i nast.

¹²¹ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt. s. 141.

¹²² Ilekroć piszę o malarstwie Mondriana mam na myśli okres „klasyczny” (lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku), czyli okres kiedy malarz ściśle przestrzega wypracowanej przez siebie formuły neoplastycyzmu, oznaczało to między innymi stosowanie linii w kolorze czarnym. W latach czterdziestych, u schyłku życia, Mondrian odstępował od ścisłego porządku nowej plastyki, w przestrzeni jego płócien pojawiają się linie barwne, chodziłoby tutaj o takie malowidła jak *New York City*, *New York City 2*, *Broadway Boogie-Woogie*, te „nieklasyczne” kompozycje mnie już jednak nie interesują.

¹²³ Próby poszerzenia formuły nowej plastyki o linie diagonalne, podjęte w roku 1924 przez van Doesburga, doprowadziły do zerwania Mondriana z ugrupowaniem „De Stijl”.

beznadziejny, pora przekuć nowa plastykę na estetykę haptyczną, wyposażyć spokój w cielesność. Rozłóżmy marzenie Mondriana na czynniki pierwsze.

a) „wielki spokój” jako dys-harmonia stosunków

W cytowanym wcześniej fragmencie Mondrian zdradza, iż **spokój wypowiedany jest przez „harmonię stosunków”**, stwierdzenie to – będące zresztą kluczem do całej nowej plastyki – powinno być dla nas drogowskazem. Nie jest to jednak zwyczajna harmonia, czyli taka, z którą obeznany jest, i którą podpowiada zdrowy rozsądek. Łatwiej będzie nam zrozumieć malarstwo Mondriana jeśli już na samym początku powiemy, iż w rzeczywistości – na poziomie tego, co dostępne zmysłowo – mamy tutaj do czynienia z dysharmonią, jednak doskonale zaplanowaną i kontrolowaną. Nierównowagą, która staje się doskonalszą formą równowagi. W *Zasadach neoplastycyzmu* (1926), tekście kodyfikującym nową plastykę, Mondrian stwierdza jednoznacznie: **„wszelka symetria powinna być wykluczona”¹²⁴**. Holenderski malarz operuje dość ograniczonym instrumentarium: *kolorami* (czerwony, niebieski, żółty), *nie-kolorami* (biały, czarny, szary) oraz czarnymi, zorientowanymi wertykalnie i horyzontalnie, liniami przecinającymi się pod kątem prostym, przy pomocy tych elementów konstruuje swoje płótna – **przestrzenie niesymetrycznych, ale równoważnych relacji** plastycznych. Oddajmy ponownie głos Mondrianowi:

„Środki plastyczne muszą być ekwiwalentne. Różne pod względem wielkości i barwy, powinny niemniej dorównywać sobie wartością. W ogólności równoważą się: duża bezbarwna powierzchnia czy pusta przestrzeń i raczej mała powierzchnia kolorowa czy przestrzeń wypełniona materiałem [pusta przestrzeń i przestrzeń wypełniona materiałem dotyczą architektury – MP]”¹²⁵.

Jeśli znamy na przykład mechanizm dźwigni łatwiej będzie nam uzmysłowić zasadę, którą operuje holenderski abstrakcjonista¹²⁶. Jak wiemy, dźwignia to prosta maszyna (element podważający i punkt podparcia), za pomocą której, dysponując stosunkowo niewielką siłą jesteśmy władni wrzucić obiekt o znacznej masie. W pewnym

¹²⁴ Piet Mondrian, *Zasady neoplastycyzmu*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 410.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Oczywiście sam Mondrian nie wspomina o „mechanizmie dźwigni”, to skrót, który ma nam pomóc myśleć o jego pracach

sensie **Mondrian działa podobnie – konstruuje takie relacje plastyczne, gdzie to, co małe i nieznaczące jest w stanie zrównoważyć to, co wielkie i przytłaczające**. Rozpatrzmy na przykład, skonstruowane w dość podobny sposób, *Tableau 2* (1922)¹²⁷ albo *Composition with Red, Yellow and Blue* (1928)¹²⁸. Rusztowaniem tych obrazów są czarne, niesymetrycznie rozłożone, przecinające się pod kątem prostym, linie. Ich przecięcia wyznaczają zamknięte obszary, które wypełnione kolorami albo pozostawione puste tworzą kolejne elementy obrazu – kwadraty i prostokąty różnej wielkości. W narożnikach albo blisko narożników wymienionych wyżej obrazów znajdują się **małe, płaskie, kolorowe prostokąty, które skonfrontowane są z dużymi, rozległymi, płaszczyznami** znajdującymi się w centrum obrazu (*Tableau 2*)¹²⁹ albo w centrum i u góry (*Composition with Red, Yellow and Blue*). Skonstruowany przez Mondriana mechanizm zmusza nasze spojrzenie (i nasze ciało) do tego, aby było w kilku miejscach płótna jednocześnie¹³⁰, patrząc na którykolwiek z elementów obrazu widzimy również elementy go dopowiadające, odczuwamy ich relacyjną obecność. Dla twórcy nowej plastyki liczą się tylko całości, pochwytywane / odczuwane relacje, to, co wyłania się w trakcie wiązania, nakładania na siebie elementów plastycznych¹³¹. Zapytajmy zatem, co wyłania się w trakcie pochwytowania relacji, w których mały element plastyczny (albo grupa takich elementów) konfrontowany jest z elementem dużym (poprzez linie proste przecinające się pod kątem prostym). Z jakim spokojem mamy do czynienia?

¹²⁷ Obraz znajduje się w kolekcji nowojorskiego Muzeum Fundacji Guggenheima. Podaję adres, pod którym można go zobaczyć : <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Piet%20Mondrian&page=1&f=People&cr=8>.

¹²⁸ Obraz w zbiorach Wilhelm Hack Museum. Adres internetowy pod którym można go obejrzeć: http://www.wilhelmhack.museum/no_cache/sammlung/moderne/de-stijl/piet-mondrian.html?sword_list%5B0%5D=mondrian.

¹²⁹ Dość szczegółowy, słowny, opis *Tableau 2* (1922) zamieściłem kilka stron niżej, przy okazji omawiania napięcia haptycznego zdeponowanego w obrazach Mondriana. Jeśli czytelnik nie dysponuje w tej chwili dostępem do Internetu albo nie ma ochoty odwiedzać wskazanej przeze mnie strony, może tam rzucić okiem.

¹³⁰ Zupełnie inaczej rzecz się ma w przypadku malarstwa realistycznego – pejzaż, martwa natura, scenka rodzajowa – gdzie nasze spojrzenie może swobodnie błądzić po płaszczyźnie obrazu, przechodzić od jednego elementu do drugiego, odnajdywać znaczące detale, wracać. Sens zdeponowany jest tutaj w przestrzeni tego, co wizualne, a nie pomiędzy albo na przecięciu tego, co wizualne.

¹³¹ „Przez całe stulecia – powiada Mondrian – malarstwo wyrażało plastycznie relacje za pomocą naturalnej formy oraz barwy i dopiero w naszych czasach doszło do plastycznego obrazowania samych relacji; [...] obecnie sama kompozycja jest źródłem wyrazu plastycznego, jest obrazem (Piet Mondrian, *Zasady neoplastycyzmu*, dz. cyt., s. 411).”

b) „wielki spokój” jako haptyczne napięcie

Deklarowany i zapisywany w przestrzeni obrazów przez Mondriana spokój naznaczony jest **subtelnym haptycznym napięciem**. Aby wytłumaczyć się z tego stwierdzenia (na pozór niedorzecznego), trzeba wpierw odszukać w „wyciszających” i „skłaniających do kontemplacji” płótnach Mondriana wektory (napięcia) haptyczne.

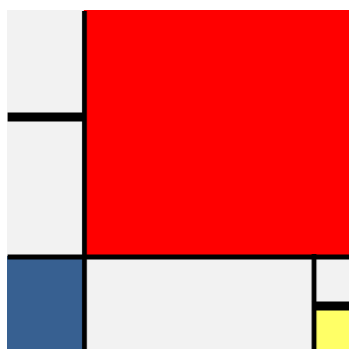
Po pierwsze, chodziłoby o dynamiczne wektory przypisane do kolorów (czerwony = unoszenie się, niebieski = opadanie, żółty = promieniowanie). Barwy prymarne, którymi operuje Mondrian są elementami aktywnymi, działającymi, dalece przekraczającymi możliwości zwyczajnego instrumentarium malarskiego. Jeśli weźmiemy to pod uwagę, widocznych w przestrzeni obrazu kwadratów i prostokątów nie możemy już rozpatrywać w kategoriach nieruchomych plam barwnych, stają się one dynamicznymi atomami, porcjami energii, których ruch wstrzymywany jest przez czarne, wyznaczające ich miejsca linie. Widzimy więc, iż malarstwo Mondriana nie jest wcale statyczne, jest nasycone wewnętrznym napięciem, konfrontacją, wstrzymywanym ruchem. To napięcie jest oczywiście odczytywalne z poziomu ciała fenomenalnego perceptora.

Po drugie, chodzi mi o napięcie haptyczne bardzo podobne do tego, z którym stykamy się w polu konstruktywizmu – o którym, jak dotychczas, zostało powiedziane stosunkowo niewiele – czyli o estetykę lekkości, ciężaru, sił i naprężeń. Gdy oczyścimy nową plastykę z rozbudowanej „filozofii”, w którą Mondrian ją wyposaża (piszę w o tym szczegółowo w dalszej części pracy) i rozpatrzemy wyłącznie na poziomie tego, co dostępne zmysłowo, okaże się, iż stoi ona w jednym szeregu z osiągnięciami artystycznymi Gabo, Moholy-Nagy’ego bądź El Lissitzky’ego. Intuicję tę potwierdzają również inspirowane neoplastycyzmem projekty architektoniczne (Mies – pawilon na wystawę światową z roku 1929 oraz Farnsworth House, 1945-51, Oud – projekt Johnson House, 1930-31) oraz designerskie (Oud – Piano Lamp, 1927). Źródłem wspomnianego napięcia jest przede wszystkim naczelną zasadą nowej plastyki – niesymetryczna równowaga („wszelka symetria jest wykluczona”) – która istnieje również dla ciała (a nie wyłącznie w przestrzeni teorii), i która owo ciało wydatnie stymuluje. Rzeczony *para-konstruktywizm* Mondriana uobecnia się w przestrzeni jego obrazów za sprawą trzech zasadniczych

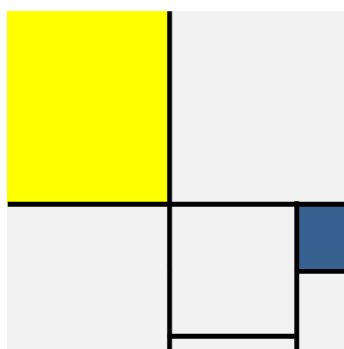
momentów (nie wykluczam jednak możliwości, iż może ich być więcej): **[1] kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości, [2] kontrolowania-doznawania konstrukcji oraz [3] kontrolowania-doznawania przestrzeni.** Zwracam też uwagę, iż wyróżnione tryby mogą współistnieć, nakładać się na siebie w ramach jednego obrazu. Na przykład jeden z bardziej rozpoznawalnych obrazów Mondriana, *Composition with Red, Blue, and Yellow* z roku 1930 (rysunek i opis poniżej), posiada dwa momenty *para-konstruktywistyczne*: kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości oraz kontrolowania-doznawania konstrukcji (choć ten drugi wydaje się zaznaczać słabiej).

Moment kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości. Na samym początku chciałbym zaznaczyć, iż opisywany tutaj tryb wytwarzania (doznania) ciężaru/lekkości nie ma nic wspólnego z instrukcjami dynamicznymi przypisanymi do kolorów, interesuje nas to, w jak sposób odczucie ciężaru/lekkości może być szczytywane z obrazów Mondriana spontanicznie, bez teoretycznych sugestii. Jeśli chodzi o wytwarzanie (doznania) ciężaru/lekkości, holenderski malarz dysponuje doskonałym instrumentarium – płaską, pozbawioną perspektywy powierzchnią malarską oraz zorientowanymi poziomo i pionowo liniami prostymi przecinającymi się pod kątem prostym. Brak głębi, sprasowanie trzeciego wymiaru, owocuje tym, iż elementy mocowane w płaszczyźnie obrazu tracą punkty zakotwiczące, „wiszą” w przestrzeni, „ciężą” (mniej lub bardziej) ku dolnej części płótna, słowem: zyskują wirtualną masę. Z kolei przecinające się pod kątem prostym linie proste, odpowiednio „zagospodarowane”, konstruują momenty napięcia, naprężenia.

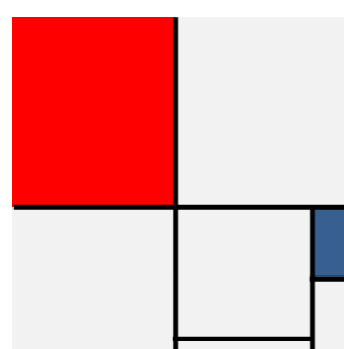
Moment kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości odnaleźć można na przykład w przestrzeni *Composition with Red, Blue, and Yellow* /1930/ (**Rys. 1**), *Composition with Yellow and Blue* /1932/ (**Rys. 2**) czy też *Composition A with Red and Blue* /1930/ (**Rys. 3**):



Rys. 1



Rys. 2



Rys. 3

Dwa ostatnie obrazy wyglądają niemalże tak samo (ten sam schemat, inne kolory), zwracam uwagę, iż nieznacznie się one różnią (kształtem niebieskiego prostokąta, kształtem przylegającego doń pustego kwadratu/prostokąta oraz wielkością i kształtem dużego kolorowego prostokąta). Gwoli jasności, są to wierne odwzorowania obrazów Mondriana, wierne odwzorowania to jednak nie kopie doskonałe, oryginały mogą różnić się nieznacznie od moich rysunków (grubością linii, intensywnością kolorów, rozmiarami kształtów etc.), nigdy nie będą to jednak różnice istotne (mogące zmienić recepcję płótna), trafność swoich odwzorowań oceniam na około 95% (szczęściem była to abstrakcja geometryczna). Uwaga ta dotyczy wszystkich dokonanych przeze mnie odwzorowań płócien Mondriana (patrz niżej). Dopowiedzmy, iż moment kontrolowania-dozdawania ciężaru/lekkości można odnaleźć również w przestrzeni: *Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow, and Gray* (1921); *Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue* (1921); *Composition with Red, Black, Blue and Yellow* (1928); *Composition N. II with Blue and Yellow* (1930); *Composition II in Red, Blue, and Yellow* (1930). Pozostańmy przy trzech obrazach przeze mnie wyrysowanych (łatwiej będzie nam się porozumieć; podkreślam jednak, iż wszystko, co piszę odnośnie tych malowideł, w mniejszym lub większym stopniu, dotyczy również pozostałych wymienionych), jeśli oddamy się bardziej skupionej kontemplacji, bez trudu odnajdziemy kluczowy dlań moment: napięcie pomiędzy elementem dużym, a utrzymującym, zakotwicającym ów element w przestrzeni płótna elementem małym (Rys. 1) bądź niewielką, lekką konstrukcją (Rys. 2 i 3). Nie sądzę, aby Mondrian był zadowolony z takiego porównania, ale interesujące nas konstrukcje można przyrównać do wózka widłowego, za pomocą którego można operować (sięgać, przemieszczać) paletami z towarem (owszem,

porównanie to jest niezręczne /w kontekście sztuki wysokiej zwłaszcza/, ale wydaje mi się, iż dobrze oddaje istotę rzeczy, więc warto po nie sięgnąć). Elementy małe, zakotwiczone, stanowią „wózek”, elementy duże stanowią to, co przenoszone, umieszczone na „wysięgniku wózka”. W każdym razie, duże kolorowe prostokąty stanowią swego rodzaju nawis, masę, która utrzymuje się w przestrzeni poprzez styk z elementem małym bądź delikatną, niewielką, konstrukcją (przeciwwaga). Podstawowe pytanie brzmi: czy element duży jest ciężki czy lekki? Jaki stan/jakość sczytuje ciało fenomenalne? To, co dotychczas napisałem sugeruje ciężar (wózek widłowy, palety z towarem, nawis), jednak to tylko połowa prawdy. Pomińmy na razie kwestię kolorów, które uwikłane są w konstruowanie wirtualnej masy i skoncentrujmy się na samej konstrukcji, rozpatrzmy pierwszy z odrysowanych przeze mnie obrazów – *Composition with Red, Blue, and Yellow* (1930).

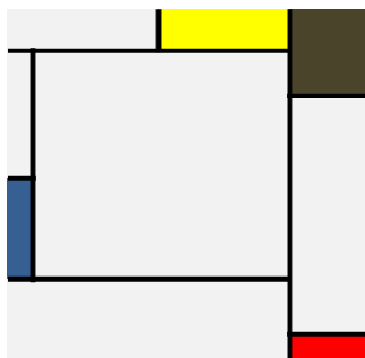
Composition with Red, Blue, and Yellow to wielki czerwony kwadrat, ulokowany w prawym górnym rogu obrazu, który styka się swoim lewym dolnym rogiem z prawym górnym wierzchołkiem małego niebieskiego kwadratu, ulokowanego w lewym dolnym rogu obrazu, resztę przestrzeni wizualnej zajmują puste białe pola oraz bardzo mały żółty prostokąt, ulokowany w prawym dolnym rogu płótna (stanowiący niejako „nóżkę-podpórkę” wielkiego kwadratu czerwonego). Z jednej strony opisany porządek wizualny ciało fenomenalne rekonstruuje jako przycumowanie, doczepienie, czy też „przycumowanie”, ogromnej masy (kwadrat czerwony) do bardzo małego, wydawałoby się niewystarczającego do jej utrzymania, kontrolowania, elementu (kwadrat niebieski). Owa ogromna masa „przycumowana” jest do niewystarczającej podstawy za pomocą swego krańca, wierzchołka i to pod kątem prostym, cały ciężar zwisa w przestrzeni, trwa w momencie gigantycznego napięcia. Gdyby nie niewielki „kwadrat-podpórka” wielka masa najpewniej runęłaby. W takim wypadku o wielkim czerwonym kwadracie możemy myśleć w kategoriach nawisu skalnego bądź jako o dużym, masywnym, wysuniętym daleko poza bryłę budynku, elemencie architektonicznym. Z drugiej jednak strony ten sam porządek wizualny podpowiada coś zgoła odmiennego, to mianowicie, iż wielki czerwony kwadrat jest lekki, że niemalże unosi się ku górze, i to wbrew swym wymiarom (które niezmiennie muszą sugerować masę!), odlatuje niczym wielki czerwony balon. Ciężki nawis zmienia się teraz w lekką, powietrzną, konstrukcję. Wysunięcie czerwonego kwadratu daleko poza podstawę (kwadrat niebieski) i zatrzymanie go w linii poziomej,

sugeruje, iż musi być on niebywale lekki, skoro pozycję tę, bez trudu, utrzymuje. Obydwa momenty są dostępne i możliwe równocześnie, dlatego piszę o memencie doznawania-kontrolowania ciężaru/lekkości.

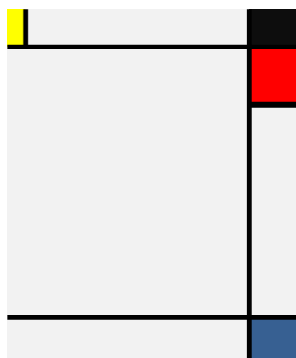
Dodajmy, iż ciężar/lekkość dopowiadane są przez kolory (przypomnijmy: pomijamy tutaj kwestie instrukcji dynamicznych przypisanych do kolorów, chodzi nam o odczytania spontaniczne). Rozpatrzmy dwa kolejne obrazy, *Composition with Yellow and Blue* /1932/ (Rys. 2) oraz *Composition A with Red and Blue* /1930/ (Rys. 3) – jak wspomniałem są one bardzo podobne, mamy do czynienia z niemalże identycznym szablonem, zapełnionym innymi kolorami – oczywiście także tutaj obowiązuje zasada równoczesności (doznania) ciężaru/lekkości, mimo to kwadrat żółtym podpowiada raczej (częściej) lekkość, a kwadrat czerwony ciężar.

Ogólnie rzecz biorąc, odnalazłszy taką relacji jak ta zapisana w *Composition with Red, Blue, and Yellow* (1930), ciało fenomenalne może sczytywać zarówno [1] ciężar oraz napięcie, naprężenie konstrukcji nośnej (utrzymywanie ciężaru w widocznej pozycji), jak i [2] lekkość, powietrzność, moment wznoszenia, unoszenia się (i to wbrew „widocznemu” rozmiarowi i „widocznej” masie). Nawiasem mówiąc, postawienie elementu dużego na elemencie za/małym to jeden z podstawowych „trików estetycznych” w polu architektury modernistycznej, jeśli o nowsze realizacje chodzi, posłużyli się nim na przykład architekci Herzog & de Meuron w przypadku budynku Forum 2004 w Barcelonie.

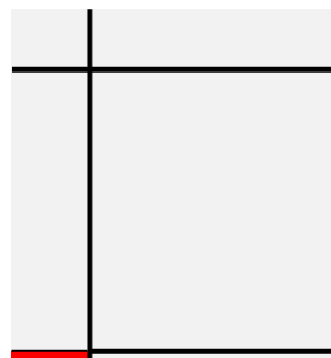
Moment kontrolowania-doznawania konstrukcji. W zasadzie mamy tu do czynienia z mechanizmem dość podobnym do omówionego powyżej, tym razem nie mamy jednak do czynienia z wirtualnym doznaniem ciężaru/lekkości, lecz z odczytaniem i uobecnieniem w doznaniu konstrukcji, wewnętrznego rusztowania obrazu i towarzyszących mu napięć. Momentu kontrolowania-doznawania konstrukcji dostrzegam w przestrzeni takich obrazów jak przywoływany wcześniej *Tableau 2* /1922/ (**Rys. 1**) oraz w przestrzeni wielu płócien z lat dwudziestych, na przykład *Composition with Blue, Yellow, Red and Gray* (1922); *Composition with Blue, Black, Yellow and Red* (1922); *Tableau No. X with Yellow, Black, Red, and Blue* /1925/ (**Rys. 2**); *Composition II with Red* /1926/ (**Rys. 3**); *Composition IV with Red* (1926).



Rys. 1



Rys. 2



Rys. 3

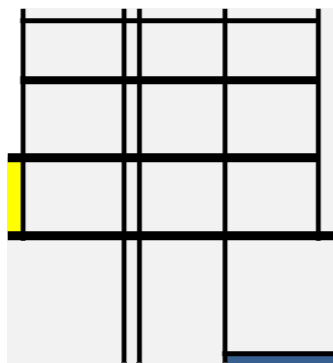
Skoncentrujmy się na stosunkowo wczesnym *Tableau 2* (1922). Ów obraz to niesymetryczna, niestabilna, skłaniająca się ku lewej stronie konstrukcja, ogniskująca się w prawym dolny rogu obrazu, punkcie zajmowanym przez bardzo mały, przytwierdzony płasko do podłoża, czerwony prostokąt, to punkt podparcia, punkt nawigacyjny, to tutaj dokonuje się równoważenie-utrzymywanie konstrukcji *Tableau 2*, i to tutaj kumuluje się największe napięcie. Całość nie jest jednak ciężka, masywna, większą rolę odgrywają tutaj stosunkowo grube, czarne linie, aniżeli duże plamy barwne, które grały pierwsze skrzypce w przypadku momentu kontrolowania-doznawania masy/ciążaru. Owszem, kolorowe kwadraty i prostokąty pojawiają się również tutaj, są jednak zdecydowanie mniejsze, można by rzec, iż mają one status odważników o niewielkiej masie, których zadaniem jest wyważanie lekkich, powietrznych, konstrukcji¹³². Jak wcześniej pisałem Mondrian oczekuje od nas, iż będziemy w kilku miejscach jego obrazów jednocześnie, tylko w ten sposób można zrekonstruować / odczuć zapisane w ich przestrzeni relacje. Pochwycenie relacji zapisanej w przestrzeni *Tableau 2* jest równoznaczne z przymocowaniem do ciała fenomenalnego dużej, niestabilnej, konstrukcji, ciało zakotwicza się wirtualnie w punkcie stabilizującym i przenosi na siebie rusztowanie, niezmiennie odczuwając (zbierając) jego niesymetryczność. **Najogólniej mówiąc, obrazy zawierające moment kontrolowania-doznawania konstrukcji [1] fiksują spojrzenie widza na małym elemencie utrzymującym**

¹³² Skojarzenia z rzeźbą konstruktywistyczną braci Pevsner, architekturą Wrighta bądź Miesa są jak najbardziej na miejscu. Całą modernistyczną (i postmodernistyczną dodajmy) estetykę – od malarstwa, przez rzeźbę do architektury – przenika wrażliwość haptyczna, której różne imiona to kubizm, futurizm, neoplastycyzm, konstruktywizm, funkcjonalizm, racjonalizm (dwóch ostatnich określeń nie lubię i wystrzegam się ich pisząc niniejszą rozprawę – skutecznie ukrywają one pod płaszczem rozumu, nauki, użyteczności pojawiającą się na przełomie XIX i XX wieku dążność ku doznawaniu haptycznemu, chcąc nie chcąc podtrzymują też narrację o hegemonii wzorku i wizualności w kulturze zachodniej).

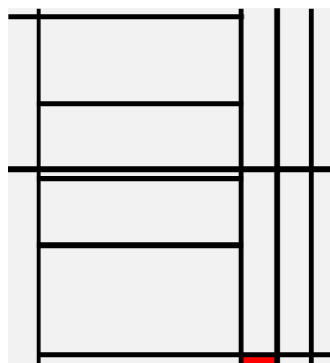
duże, niestabilne, niesymetryczne rusztowanie i [2] przemieszczają w przestrzeń jego ciała fenomenalnego chybotliwość owego rusztowania, napięcie elementów to rusztowanie tworzących i utrzymujących.

Moment kontrolowania-doznawania przestrzeni. To dość osobliwy rodzaj napięcia haptycznego, powstaje ono pomiędzy ciałem perceptorów a przestrzenią skonstruowaną w płaszczyźnie obrazu (pamiętajmy, iż cały czas rozpatrujemy doznania fenomenalne, wirtualne). Choć niejednoznaczny, moment ów wydaje mi się bardzo ważny i naprawdę warto spróbować go opisać, nawet za cenę ryzyka. Po napięcie tego rodzaju sięgają bowiem w ostatnim czasie ochoczo projektanci wnętrz – loft, *open space*, *minimal design* – nie twierdzą, iż robią to pod wpływem Mondriana, jeśli jednak udałoby się wskazać tutaj ciągłość, byłby to argument przemawiający za spójnym projektem estetyki haptycznej – estetyki XX i XXI wieku.

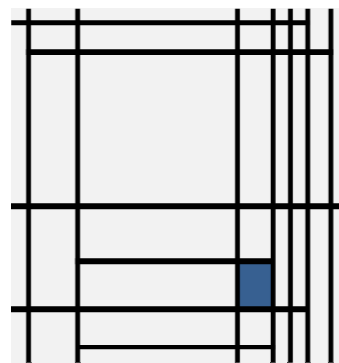
Wracając do meritum, pisząc o wirtualnym doznaniu przestrzeni mam na myśli niektóre obrazy Mondriana powstałe w drugiej połowie lat trzydziestych, chodzi o płótna, w przestrzeni których wyeliminowane zostały duże plamy barwne (kwadraty i prostokąty) oraz duże puste przestrzenie, kosztem rozmnożenia linii prostych. W przestrzeni tych malowideł niewielkie prostokąty i kwadraty, ulokowane tuż przy ramie obrazu albo w jego narożniku, przytłoczone są układem linii prostych. Chodziłoby tutaj o takie obrazy jak *Composition with White and Red* (1936); *Composition in Yellow, Blue, and White* /1937/ (**Rys. 1**); *Composition of Lines and Colour: III* /1937/ (**Rys. 3**); *Composition N. 1 with Gray and Red* (1938); *Composition with Red* /1939/ (**Rys. 2**).



Rys. 1



Rys. 2



Rys. 3

Przyjrzyjmy się bliżej *Composition with Red* (1939)¹³³, niesymetrycznej i niezbyt gęstej sieci, w którą „wplątał” się mały, płaski, czerwony prostokąt. Pierwsze co konstatujemy to fakt, iż nie ma tu już ani momentu kontrolowania-doznawania masy/ciążaru, ani momentu kontrolowania-doznawania konstrukcji. W drugim kroku stwierdzamy, iż w płaszczyźnie wizualnej pojawia się, a w zasadzie gęstnieje, nowa jakość – przestrzeń – którą holenderski artysta buduje gromadząc, przecinając i nakładając na siebie¹³⁴ linie proste. Owszem, przestrzeń była już wcześniej obecna w obrazach Mondriana, pisząc o konstrukcjach „powietrznych” (w kontekście momentu kontrolowania-doznawania konstrukcji) musiałem *implicite* zakładać jej istnienie, różnica polega na tym, iż poprzednim razem przestrzeń miała status drugorzędny, na pierwszym planie była konstrukcja (i doznanie konstrukcji), teraz sytuacja jest odwrotna: konstrukcji (i doznanie konstrukcji) zanika, a przestrzeń gęstnieje. W ruchu trzecim konstatujemy stan napięcia pomiędzy znajdującym się u samego dołu obrazu małym czerwonym prostokątem a przestrzenią znacznych rozmiarów. **Relacja, którą pochwytuje ciało fenomenalne przebiega od punktu do przestrzeni, od elementu małego ku rozległej całości, ilekroć patrzymy na mały prostokąt ciało fenomenalne znajduje i odczuwa również przestrzeń, do której jest on przymocowany, i która go majoryzuje.** Jeśli miałbym znaleźć sytuacje paralelne do *Composition with Red* (1939), wskazałbym na (hipotetyczne) okoliczności kiedy jednostka znajduje się na przykład na terenie, ogromnej, opuszczonej, hali produkcyjnej, albo daleko na płycie lotniska, albo też – czerpiąc z nieco innej puli – stoi pod kopułą Bazyliki św. Piotra w Rzymie. Chodzi o ciało wpisane i zmajoryzowane przez przestrzeń. Doznanie tego rodzaju nie musi być wcale doznaniem przykrym, może być zaplanowaną, kontrolowaną, przyjemną stymulacją. **Przestrzeń nie tylko przytłacza (choć akurat takie przykłady wyżej podawałem), stosownie dobrana i uformowana może subtelnie spowijać ciało, zwracać je podmiotowi, uobecniać w doznaniu. I właśnie o to chyba chodzi Mondrianowi.**

¹³³ Obraz znajduje się w zbiorach Peggy Guggenheim Collection (Wenecja). Podaję adres internetowy, pod którym można go obejrzeć: http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=239&page=.

¹³⁴ To bardzo ważna zmiana – wcześniej relacje tworzone przez linie proste były czyste, klarowne, jednoznaczne, choć linie przecinały się, nie mieliśmy nigdy wrażenia, iż poukładane są warstwowo. Omawiany obraz pochodzi z roku 1939, niewiele później Mondrian zacznie tworzyć serię obrazów inspirowanych przestrzenią Nowego Jorku, gdzie technika nakładania na siebie linii, wówczas już kolorowych, ulegnie jeszcze eskalacji.

Pomiędzy Mondrianowskimi momentami kontrolowania-doznawania przestrzeni, a wektorami nowoczesnego zamieszkiwania można z łatwością wykreślić paralełę. *Open space* (lofty!) i *minimal design* są dziś synonimami udanego, nowoczesnego życia, w istocie były nimi już w momencie projektowania słynnego pawilonu niemieckiego (nie był on wprawdzie przestrzenią mieszkalną, ale ją symulował), willi Tugendhat, Farnsworth House, czy też Glass House (trzy pierwsze projekty są autorstwa Miesa van der Rohe /pawilon był projektowany we współpracy z Lilly Reich/, czwarty – Philipa C. Johnsona). Te powiązania, o ile zostały przeze mnie zmapowane prawidłowo, świadczą o tym, iż malarstwo Mondriana to nie czysta geometria bądź czysta teoria, ale również estetyka.

Można by zapytać, czy doznanie ciała wpisanego i zmajoryzowanego przez przestrzeń jest doznaniem haptycznym, bez względu czy rozpatrujemy malarstwo Mondriana (i ciało fenomenalne, wirtualne), czy rzeczywiste sytuacje, na przykład te, które wyżej podałem (i ciało biologiczne, obiektywne). **Fundamentalne pytanie dla tego wątku brzmiałoby zatem: czy taka jakość jak przestrzeń może wchodzić w interakcje z systemem haptycznym?**

Jak pamiętamy system haptyczny w ujęciu Gibsona „[...] operuje wówczas, gdy człowiek bądź zwierzę odczuwa środowisko swoim ciałem bądź za sprawą jego koniuszków”¹³⁵, to rozbudowane instrumentarium, za pośrednictwem którego organizm żywy przylega (*in touch*) do środowiska. Przypomnijmy, iż momenty haptyczne mogą być mniej lub bardziej „wyraźne”, system haptyczny operuje, gdy biegamy, pływamy, leżymy na łóżku, gdy wiatr owiewa nam twarz, a także wówczas, gdy wchodzimy do pomieszczenia, w którym jest relatywnie wysoka bądź niska temperatura. W każdej z opisanych sytuacji nasze ciało przylega w jakiś sposób do środowiska. Owszem, powiemy jednak, iż w każdym z wyżej opisanych przypadków to, z czym styka się ciało (i co odczuwa) ma pewną fizyczność – podłoże, woda, łóżko, pozycja pozioma, ruch powietrza, temperatura – wszystko to, mniej lub bardziej materialnie, istnieje.

Czy przestrzeń istnieje w podobny sposób? Twierdzę, że tak, kiedy znajdziemy się z jakichś powodów wewnątrz ogromnego „kontenera” (np. teren ogromnej, opuszczonej, hali produkcyjnej) albo na ogromnym terenie odkrytym (najlepiej o równej powierzchni, płyta lotniska to dobry przykład), przestrzeń namnaża się do tego stopnia, że staje się

¹³⁵ James J. Gibson, *The Senses...*, s. 97 i nast.

bezpośrednio odczuwalna, niemalże namacalna. Jeśli przestrzeń zyska stosowny zasobnik – np. hala, płyta lotniska – tężeje, krystalizuje się, zyskuje materialność. Wyraźnie podkreślmy, odczucie przestrzeni jest na wskroś cielesne (haptyczne), nabrzmięta przestrzeń nie jest li tylko widoczna, napiera na ciało, przylega (*in touch*). Jeśli stoimy na dachu wieżowca bądź na szczycie górskim (niekoniecznie stromym) i rozglądamy się dookoła, ogrom dostępnej *via zmysł wzroku* przestrzeni „rozbraja” ciało: postawa wydaje się mniej pewna a mięśnie cokolwiek „rozrzedzone”, to reakcja ciała na przekraczającą je przestrzeń. Jeśli mówimy, że jakiś „widok zapiera nam dech w piersiach”, to nie jest to tylko metafora, ale świadectwo cielesnego doznania, owe zapierające dech w piersiach widoki, to najczęściej wcale nie piękno, ale ogrom (krajobraz, wysokość). **A zatem, w określonych sytuacjach przestrzeń tężeje do tego stopnia, że staje się niemalże materialna, namacalna, tego rodzaju zgęstniała przestrzeń może być percypowana przez system haptyczny.**

Opisane doznanie przestrzeni jest w istocie doznaniem przestrzeni nabrzmiętej, rozmnożonej. Można by zapytać czy przestrzeń może być doświadczana również w pokoju o powierzchni 4 x 3 x 2,5 (powiedzmy). Raczej nie, wydaje mi się bowiem, iż organizm ludzki reaguje na przestrzeń w sposób podobny do tego, w jaki reaguje na temperaturę. System haptyczny przesyła do mózgu informacje o temperaturze tylko wtedy, gdy sczytywane dane przekraczają zapisaną w ciele normę, jeśli temperatura nie jest ani zbyt wysoka, ani zbyt niska nie uobecnia się w doznaniu (tzw. „temperatura pokojowa”). Wydaje mi się, iż podobnie rzecz się ma w przypadku przestrzeni, jeśli percypowana przestrzeń mieści się w normie, metraż 4 x 3 x 2,5 spełnia ten warunek (jesteśmy nawykli do pomieszczeń o takich rozmiarach), nasz mózg nie otrzymuje o niej informacji. To właśnie miałem na myśli pisząc we wcześniejszych partiach tekstu o przestrzeniach przekraczających ciało, są to przestrzenie przekraczające zapisane w ciele „normy przestrzenne”. Loft bądź *open space* są przestrzeniami, które przekraczają normę, ale w sposób kontrolowany, bezpieczny, przyjemny.

c) „wielki spokój” – konkluzja

Osiągamy nareszcie punkt, w którym możemy podsumować naszą pierwszą potyczkę z nową plastyką. Przypomnijmy, iż punktem wyjścia refleksji nad malarstwem Mondriana

było pytanie o status estetyki braku (w istocie ciszy wizualno-akustycznej) w polu estetyki XX wieku. Owa wizualno-akustyczna cisza ujawniła się w trakcie opisu estetyki haptycznej, powstało pytanie, czy nie stanowi ona przypadkiem samodzielnego projektu. Jak pamiętamy możliwość taką odrzuciłem, uznałem, iż estetyka braku funkcjonuje tylko i wyłącznie w ramach projektu estetyki haptycznej, w dwójnasób: [1] jest redukcją konieczną do osiągnięcia jakości haptycznej; [2] stanowi inherentną, niezbywalną, część estetyki haptycznej (nie jest to wszak równoznaczne z samoistnością). Nową plastykę i jej marzenie o „wielkim spokoju” ulokowałem w grupie drugiej.

Wiemy, iż prace Mondriana posiadają wektory wyciszające, uspakajające, harmonizujące. Wiemy też, iż malarstwo Mondriana posiada wektory stymulujące via ciało fenomenalne system haptyczny. Obrazy współzałożyciela ugrupowania „De Stijl” nie są po prostu konstelacjami linii i regularnych figur geometrycznych, narzucają ciału pewien kierat, omotują, przejmują je, czynią zwartym, aktywnym, pracującym. Jak nałożyć na siebie te dwa wektory, aby uzyskać jedno? Jak pogodzić wyciszenie i pobudzenie, czy możliwe jest zebranie tych jakości w „wielki spokój”?

Kluczem do zagadki wydaje się być teozofia (i jej instrumentarium), która, jak podaje Wiesław Juszcak, wywarła ogromny wpływ na umysłowość Mondriana¹³⁶, „nurt światopoglądowy o charakterze okultystycznym, głoszący możliwość poznania tajemnic świata boskiego za pomocą szczególnego oświecenia (iluminizm), które uzyskują wybrani ludzie przez ezoteryczną inicjację”¹³⁷, ufundowany w drugiej połowie XIX wieku przez Helenę Bławatską, założycielkę Towarzystwa Teozoficznego (1875, wspólnie z Henrym Olcottem) oraz redaktorkę czasopisma „The Theosophist” (od 1879). W początkowym okresie, na etapie pracy *Isis Unveiled: a Master-Key to The Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (1877), Bławatska upatrywała w teozofii przede wszystkim kontynuacji hermetyzmu (gnostycki nurt filozoficzno-religijny, wpływy grecko-egipskie, szczególny rozwój w XV-XVII wieku, przez niektórych określany jako „platonizm

¹³⁶ Wiesław Juszcak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 413.

¹³⁷ „Teozofia”, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.) *Religie świata. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 781. (Gwoli jasności, jak podają wydawcy *Religii świata*: „Encyklopedia Religie świata wykorzystuje w zasadniczym zrębie materiały i wiedzę zgromadzoną podczas prac nad monumentalnym dziesięciotomowym dziełem *Religia. Encyklopedia PWN* (Warszawa 2001-2004), powstałym pod redakcją naukową prof. Tadeusza Gadacza i prof. Bogusława Milerskiego”. Dlatego też w przypadku *Religii świata* wymieniam Gadacza i Milerskiego jako redaktorów).

proletariacki”¹³⁸), starożytnej Mądrości-Religii (*Wisdom-Religion*), która, jako jedyna, może doprowadzić ludzi do osiągnięcia Absolutu w dziedzinie nauki i teologii, w rzeczywistości jednak – jak zauważa Olav Hammer – projekt był daleko szerzej zakrojony, na łamach *Isis Unveiled* odnajdziemy odwołania do mitycznej Atlantydy, koncepcji „siły odynicznej” Reichenbacha, mesmeryzmu, Tybetu, Paracelsusa, spirytualizmu, magii, alchemii, Indii, różokrzyża, kabały etc¹³⁹. Niedługo po publikacji *Isis Unveiled*, w roku 1879, Bławatska przeprowadza się do Bombaju i nasycza teozofią hinduizmem i buddyzmem, niektóre elementy doktryny zostają rozwinięte, inne przebudowane, jeszcze inne całkowicie zarzucone, efektem tej przemiany jest praca *The Secret Doctrine* (1988)¹⁴⁰. Madame Bławatsky uznaje istnienie bezosobowego bóstwa, odwieczne cykle natury, reinkarnację, prawo karmana (każdy czyn nacechowany etycznie, dobry bądź zły uczynek, pociąga za sobą nieuchronnie nagrodę bądź karę) oraz możliwość uzyskiwania mocy paranormalnych¹⁴¹.

Mondrian zaangażowany był w teozofię (również antropozofię) od roku 1906¹⁴², za jedno z głównych źródeł „teorii i terminologii” nowej plastyki uznaje się prace holenderskiego teozofa Schoenemaekersa, *Nowy obraz świata* (1915) oraz *Matematyka plastyczna* (1916)¹⁴³, jak podaje Carel Blotkamp w latach 1916-16 Mondrian i van Doesburg byli teoriami Schoenemaekersa wręcz opętani¹⁴⁴, z drugiej jednak strony, w liście napisanym do van Doesburga w roku 1918 twórca neoplastycyzmu stwierdza: „Czerpałem wyłącznie z *The Secret Doctrine* (Bławatska), nie z prac Schoenemaekersa. Nawet jeśli twierdzi on to samo”¹⁴⁵. Dodajmy jednak, iż było to po tym, jak malarz poróżnił się z autorem *Nowego obrazu świata*. W każdym razie, to teozofia doprowadziła Mondriana do wiary w to, iż całą rzeczywistość przeszywa uniwersalny, dwoisty pierwiastek, że świat ukształtowany jest przez dwie, przeciwstawne, ścierające się i trwające w równowadze siły kosmiczne (to, co bierne i to, co aktywne, to, co męskie i to,

¹³⁸ „Hermetyzm”, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.) *Religie świata...*, dz. cyt., s. 339.

¹³⁹ Olav Hammer, *Claiming Knowledge. Strategies of Epistemology from Theosophy to The New Age*, Brill, Leiden – Boston 2004, s. 61.

¹⁴⁰ Tamże.

¹⁴¹ „Teozofia”, dz. cyt., s. 782.

¹⁴² Informacja podana na stronie nowojorskiego oddziału Museum of Modern Art., http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4057&page_number=1&template_id=6&sort_order=1§ion_id=T059053#skipToContent

¹⁴³ Wiesław Juszcak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, dz. cyt., s. 412.

¹⁴⁴ Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, Reaktion Books, London 1994, s. 111.

¹⁴⁵ Tamże.

co żeńskie etc.) oraz do przekonania, iż artysta – wprawiając w ruch intuicję – może dotrzeć do tego kosmicznego porządku i go malarsko wypowiedzieć (mniejsza o to, czy przekonania te są pokłosiem *Nowego obrazu świata* i *Matematyki plastycznej*, czy też *The Secret Doctrine*)¹⁴⁶.

Z perspektywy naszych rozważań najważniejsze jest to, iż niezbywalnym elementem teozofii, hinduizmu, buddyzmu, kabały, różokrzyża, wszelkiej maści gnostycyzmu, mistycyzmu, spirytualizmu, ezoteryzmu są praktyki medytacyjne¹⁴⁷. Medytacja to stan najwyższej koncentracji, pełnego zaangażowania władz duszy (myślenie, uczucia, wyobraźnia, wola), w trakcie którego jednostka wnika i zyskuje poznawczy wgląd w duchową sferę rzeczywistości¹⁴⁸. Może mieć charakter czynności gnostycznej (poznanie tego, co duchowe), mistycznej (przeżycie, zjednoczenie się z tym, co duchowe) bądź magicznej (służenie lub zapanowanie nad tym co duchowe)¹⁴⁹. W hinduizmie, w ramach praktyki/filozofii jogi, medytacja prowadzi do uzyskania wiedzy odnośnie ontycznej tożsamości Boga, świata, człowieka i ludzkiej duszy (jedność wszechrzeczy, zniesienie granicy między człowiekiem a światem) oraz do zespolenia się jednostki medytującej z Bogiem i „przepełnionej miłością” doświadczania tej jedności¹⁵⁰. Dwa pierwsze etapy praktyki/filozofii jogi, poprzedzające medytację, to przestrzeganie [1] *pięciu nakazów moralnych* oraz [2] *pięciu nakazów ascetycznych*, nakazy te mają za zadanie na tyle udoskonalić człowieka, aby mógł on wkroczyć na kolejne etapy ścieżki jogi, owe etapy (techniki) to [3] *postawa* (nieruchoma i wygodna, dzięki temu uprawiający jogę uzyskuje niezależność od pozytywnych i negatywnych bodźców dochodzących z zewnątrz; na przykład pozycja lotosu bądź półlotosu), [4] *panowanie nad oddechem* (zapewnia „panowanie nad tchnieniem życiowym”, niezależność od własnego ciała, oczyszczenie rozumu i umysłu /w filozofii jogi te byty są odróżnialne/), [5] *powściągnięcie aktywności zmysłów* (przerwanie właściwej im percepcji, w konsekwencji „zanik samych zmysłów”), [6] *koncentracja* (wstrzymanie potoku myśli, zatrzymanie umysłu na dowolnym przedmiocie przez dowolnie długi czas, zazwyczaj przedmiotem są „subtelne formy siebie i świata”), [7] *kontemplacja* (bezpośrednia kontynuacja koncentracji, zupełne zatrzymanie

¹⁴⁶ Bardziej szczegółowe omówienie „filozofii” malarskiej Mondriana czytelnik znajdzie w rozdziale poświęconym narracjom maskującym, nową plastykę maskuje „racjonalizm”.

¹⁴⁷ „Medytacja”, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.) *Religie świata...*, dz. cyt., s. 536-539.

¹⁴⁸ Tamże.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ „Joga”, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.) *Religie świata...*, dz. cyt., s. 413 i nast.

świadomości, jogin osiąga stan, w którym poznaje własną tożsamość ze wszystkimi rzeczami i istotami), [8] *skupienie* (ugruntowanie stanu kontemplacji, pełna jedność człowieka i świata, wyzwolenie od osobowej odrębności)¹⁵¹. W trakcie uprawiania jogi, zwłaszcza po osiągnięciu stanu *kontemplacji*, pojawiają się tak zwane moce cudowne: wszechwiedza, umiejętność zmniejszania i powiększania się, lewitacja, stwórcza moc¹⁵². Dodajmy, iż buddyjska „szlachetna ośmiostopniowa ścieżka” jest bardzo zbliżona do ścieżki jogi (przygotowanie do medytacji – medytacja właściwa – oświecenie).

Medytacja jest stanem, w którym umysł-ciało ulega zawieszeniu/uwolnieniu, sumą wyciszenia i stymulacji haptycznej, w planie przed-mistycznym (*postawa, panowanie nad oddechem, powściągnięcie zmysłów, koncentracja*) umysł-ciało stanowi odizolowany, wygaszony, skierowany ku sobie, odczuwający siebie niejako od wewnątrz system, w planie mistycznym (*kontemplacja, skupienie*) staje się obiektem lewitującym, uwolnionym od swojej ziemskiej, materialnej powłoki, nieważkim, swobodnym, obiektem kurczącym i powiększającym się (przyjmijmy, iż stany takie są możliwe do osiągnięcia). Znajdujemy się o krok od rozwiania zagadki „wielkiego spokoju”, a w zasadzie już ją rozwiązaliśmy. Zdaję sobie sprawę, iż interpretacja, którą zaproponuję jest ryzykowna, z drugiej jednak strony, biorąc poważnie zaangażowanie Mondriana w teozofię, nie ma przed nią ucieczki, mianowicie: wydaje się, iż skonstruowana przez holenderskiego malarza suma wyciszenia i subtelnego pobudzenia ciała jest konstrukcją odczucia jakie pojawia się w trakcie medytacji, w trakcie osiągnięcia stanów mistycznych. Wnikając w przestrzeń obrazów Mondriana podmiot percypujący odnajduje tam [1] wektory wyciszające (ściśła geometryzacja, minimalizacja barw, puste przestrzenie znacznych rozmiarów) oraz [2] dynamikę kolorów (unoszenie/opadanie), zawieszony w przestrzeni kwadraty i prostokąty, statyczny, powolny ciąg ku górze (gdzieś poza przestrzeń obrazową), niestabilne, lecz trwające w równowadze, powietrzne konstrukcje, wreszcie okalającą zewsząd przestrzeń. Odtworzywszy te momenty w ciele – co oznacza zsumowanie wyciszenia i haptycznej stymulacji – osoba percypująca obraz może poczuć się jak jogin, który wyizolowawszy umysł-ciało, przemieszcza się ku określonym cieleśnie stanom mistycznym. Wystarczy wybrać, któreś ze wskazanych wyżej płócien, pogрузić się

¹⁵¹ „Joga”, dz. cyt., s. 415.

¹⁵² Tamże.

w bardziej skupionej kontemplacji i przekonać się o tym. Pomiędzy konstrukcjami Mondriana, a pierwszą wersją *Tańca* istnieje oczywista korelacja.

Zakładając, iż zaproponowana interpretacja jest słuszna, przyjmujemy również do wiadomości, iż estetyka braku (cisza wizualno-akustyczna) posiada w ramach nowej plastyki status drugorzędny, pełni funkcję katalizatora. Nie chodzi wszakże o eliminację doznań, ale o ich obecność i to w bardzo wysublimowanej formie, medytacja nie jest stanem nie-doznawania, lecz subtelnym doznaniem haptycznym (w planie przedmistycznym i mistycznym). O kontemplacji „wielkiego spokoju” musimy tedy myśleć w kategoriach techniki jogi (albo innej techniki medytacji – zen, tantra), wówczas bez trudu złączymy w jedno wyciszenie i stymulację.

4.4. Estetyka haptyczna vs estetyka braku – rekapitulacja

Zamysł niniejszego rozdziału był zdecydowanie skromniejszy, w trakcie pisania okazało się jednak, iż niektórych wątków nie da się potraktować skrótowo, stąd aż tyle miejsca poświęciliśmy pytaniu o estetykę braku (ciszę audialno-wizualną), stąd też konieczność dokonania rekapitulacji najważniejszych ustaleń.

Zagadnienie poruszone w niniejszym rozdziale jest niezmiernie istotne, domniemywana estetyka braku stanowi bowiem bardzo poważne zagrożenie dla estetyki haptycznej, w tym sensie, iż podkopuje fundamentalną dla niniejszej rozprawy tezę o przejściu w toku XX wieku od wizualności do haptyczności. Wątpliwość czy nie mamy przypadkiem do czynienia ze zwrotem ku estecie braku była podyktowana zdiagnozowaną w toku opisu estetyki haptycznej redukcją danych wizualnych i audialnych. Interpretacja współczesnej estetyki w kategoriach ciszy wizualno-akustycznej niejako sama się narzuca, pomyślmy chociażby o minimalistycznych strategiach aranżowania przestrzeni życia codziennego (przedmioty codziennego użytku, projektowanie wnętrz) bądź o „nowym modernizmie” w polu architektury (np. Herzog & de Meuron), przeciwnik jest więc krzepki i wcale nie wydumany, nie funkcjonuje li tylko w przestrzeni teorii.

Odpór jaki dają domniemywanej estetyce braku zasadza się na fundamentalnym spostrzeżeniu, iż brak nigdy nie funkcjonuje w planie estetycznym

samodzielnie, nigdy nie jest celem pierwszym, właściwym. Cisza wizualno-akustyczna jest nierozzerwalnie skorelowana z estetyką haptyczną.

Po pierwsze, jest echem procesu budowania estetyki haptycznej, konstruowanie obiektów haptycznych pociąga za sobą redukcję estetyki wizualnej i redukcję wirtualnych doznań audialnych (redukcja drugiego rodzaju, w przeciwieństwie do redukcji pierwszego rodzaju, jest nieskalkulowana). Z tym trybem obecności ciszy wizualno-akustycznej zetknemy się w obszarze kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, modernistycznej architektury (Gropius, Le Corbusier, Wright, Mies), modernistycznego designu (mebli wszystkich w zasadzie pionierów nowoczesności, a więc Rietvelde, Breuera, Charlesa Edouarda Jeannereta i Miesa) oraz w obszarze architektury współczesnej, postmodernistycznej. Mój opis traktował o kubizmie, futuryzmie oraz „meblach dla XX wieku”. Kubiści i futuryści wprost określali swoje cele, chodziło im o więcej, a nie mniej doznań, owo więcej to w istocie wektor haptyczny, który znosi estetykę wizualną, co niezmiennie prowadzi również do „wyciszenia” artefaktu. Z kolei meble wspomnianych wyżej architektów-designerów są tak nasycone danymi haptycznymi, iż trudno uwierzyć, aby ktokolwiek projektował je z myślą o funkcji niedoznawania. Wiemy też, iż to, co stanowi o nich w czasie, co zostało przejęte i zachowane przez rynek, to haptyczna konstrukcja, a nie brak. Pod wpływem nowej plastyki Rietveld bez żalu rozstał się z estetyką braku, zachowując jednak, a nawet eskalując mechanizm haptyczny *Red and Blue Chair*.

Po drugie, cisza wizualno-akustyczna może stanowić inherentną część projektu estetyki haptycznej, nie jest to jednak równoznaczne z samoistnością estetyki braku, stawką w grze są bowiem wciąż i niezmiennie doznania haptyczne, z tym, że bardziej subtelne, których katalizatorem jest brak. Z tym trybem funkcjonowania ciszy wizualno-akustycznej mamy do czynienia w polu fowizmu (w istocie chodzi mi o obraz *Taniec* Matisse) oraz neoplastycyzmu. Choć domniemywana estetyka braku wydaje się być tutaj silnie umocowana za sprawą, na pozór jednoznacznych, deklaracji słownych Matisse’a oraz Mondriana, w rzeczywistości okazuje się być częścią pewnego rodzaju estetyki haptycznej. Jak wyżej dowiodłem, poszukiwanie wygodnego fotela, w którym mógłby „rozsiać się” wycieńczony umysł literata bądź człowieka interesu oraz poszukiwanie „wielkiego spokoju” są w istocie poszukiwaniami stymulacji haptycznej, jest to stymulacja specyficzna, sytuująca się w pobliżu stanów medytacji, uprawiania jogi, oplatająca nie

samo ciało, lecz umysł-ciało, mamy tu do czynienia ze swego rodzaju dryfem, przepływem, zawieszaniem/uwalnianiem umysłu-ciała. Matisse tematem swojego najważniejszego obrazu czyni taniec, czynność na wskroś cielesną, następnie wypowiada go w dwójnasób, za każdym razem inaczej stymulując system haptyczny: w ruchu pierwszym – *Taniec (I)* – pozbawia ciało ciężaru i wprawia w stan nieważkiego, sennego, krążenia (to tutaj cisza wizualno-akustyczna staje się częścią estetyki haptycznej), w ruchu drugim – *Taniec (II)* – malarz przechodzi do intensywniejszej stymulacji, infekuje ciało energicznym, zmysłowym, obłąkańczym ruchem (ta wersja obrazu pokazuje dobitnie, iż Matisse nie był wcale zainteresowany estetyką, która byłaby niedoznawaniem). Mondrian, który na pierwszy rzut oka mógłby uchodzić na kapłana estetyki braku, kapłana ciszy, konstruuje porządki wizualne, które nasycone są zastygłą dynamiką, napięciem, zwarciem, rozszczeniem w stosunku do ciała (instrukcje dynamiczne przypisane do kolorów oraz momenty *para-konstruktywistyczne*). Ostatecznie ustaliłem, iż Mondrian – gorliwy wyznawca *The Secret Doctrine* – konstruuje w przestrzeni swoich płócien momenty medytacji, uprawiania jogi, będące sumą wygaszenia i stymulacji haptycznej.

Ostatnim, węzłowym, argumentem, którym chciałbym się posłużyć w procesie rozstrzygnięcia dylematu haptyczność czy brak, jest jeden z *bon motów* modernizmu. Rozpatrzmy po raz wtóry formułę zaadaptowaną dla celów własnej twórczości artystycznej przez Miesa van der Rohe – *less is more* – nie brzmi ona przecież *less is less*¹⁵³. Mies odejmuje, ale po to, aby osiągnąć więcej, nie poszukuje stanu zawieszenia aktywności zmysłów, ale stanu, w którym w trybie zawieszenia uda nam się osiągnąć wyższy, pełniejszy, poziom doznawania. (Zaznaczam, iż sprowadzanie owej formuły do strategii osiągania wizualnej transparencji – brak litych ścian to więcej dostępnej *via zmysł* wzorku przestrzeni – jest nadmierną redukcją). Wyposażając pawilon niemiecki, zaprojektowany z okazji wystawy światowej w Barcelonie (1929), w dwa krzesła (dla króla i królowej Hiszpanii), dwa stoły (szklany blat) oraz kilka taboretów, Mies nie skonstruował przestrzeni braku, skonstruował iście Mondrianowską relację, w ramach której nasze ciało rozpięte jest pomiędzy owymi kilkoma meblami (w zasadzie zaś dwoma krzesłami dla pary

¹⁵³ Nie zakładam oczywiście, iż mogłaby ona tak brzmieć, byłoby to wszak niedorzeczne, chodzi mi tylko o zdefiniowanie problemu, zakreślenie przeciw-pola estetyki haptycznej, co mam nadzieję przyczyni się do lepszej recepcji wywodu.

królewskiej, które stanowią centrum niesymetrycznego układu) a całością pomieszczenia. Jesteśmy zarazem przy krzesłach i przy przestrzeni – wewnątrz zwartego układu, nasze ciało zostaje wprowadzone w stan subtelny, przyjemny, pobudzenia (podniecenia), delikatnie się spręża, zaczyna doznawać siebie. *Less is more*.

4.5. Problem wtrącony: pozostałe estetyzacje – aromatyzacja, audiofilizm, przenośność i wszechobecność muzyki etc. – i ich status w niniejszej rozprawie

Jak wiadomo, w niniejszej rozprawie zamierzam udokumentować proces porzucania przez społeczeństwa zachodnie w toku minionego stulecia estetyki wizualnej na rzecz estetyki haptycznej, będącej materializacją dążności ku stymulacji takich rejestrów jak dotyk, propriocepcja, kinestezja, czucie bólu, czucie temperatury, zmysł równowagi. Takie postawienie sprawy, może prowadzić do pytania, co począć z takimi, charakterystycznymi przecież dla współczesności, zjawiskami i procesami, jak opisywana przez Marka Krajewskiego aromatyzacja życia codziennego¹⁵⁴, analizowana przez Rafała Drozdowskiego subkultura audiofilów¹⁵⁵, czy też – co dodałbym od siebie – dająca się zaobserwować od jakiegoś czasu, występująca zwłaszcza w grupie ludzi młodych, tendencja do nasycania każdego momentu życia muzyką, mam tu na myśli wszechobecność muzyki sączącej się z telefonów komórkowych i odtwarzaczy mp3 (wielu młodych ludzi, których spotkać można w środkach transportu miejskiego, w rzeczywistości „omija” miasto, pozostając w swoim – muzycznym – świecie marzeń i myśli). Pytanie brzmi następująco: czy w tego rodzaju skłonnościach ku poza-haptycznym przyjemnościom zmysłowym powinniśmy doszukiwać się kontrargumentów wobec wykładanej tutaj tezy generalnej?

Odpowiadam, iż nie powinniśmy, ponieważ mamy tutaj do czynienia ze zgoła innymi porządkami, płaszczyznami rozważań. Badamy uniwersum plastyki – wysokiej (galeryjnej) i użytkowej (codziennej) – malarstwo, rzeźbę, architekturę oraz design, interesuje nas odpowiedź na pytanie, jakie dane zmysłowe są w tym uniwersum

¹⁵⁴ Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, ss. 246-317.

¹⁵⁵ Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy...*, dz. cyt., ss. 198-201.

najważniejsze, jakie znajdują się w jego centrum, a jakie na peryferiach. Gdyby w rzeczonym obszarze udało się odnaleźć dane audialne albo węchowe, gdyby zyskiwały one status centralny, wówczas byłyby one dla nas problemem, takowych jednak odnaleźć nie sposób (pewne rysy audialno-miejskie można odnaleźć w obszarze futuryzmu, jednak wyłącznie na poziomie deklaracji, nie w planie estetycznym). Aromatyzacja życia codziennego, audiofilizm oraz przenośność-wszechobecność muzyki nie są faktami plastycznymi, nie mogą więc uczestniczyć na równych prawach w dyskusji o plastyce. Niemniej, jako fakty kulturowe, zjawiska te mogą nakładać się na pole plastyki, stymulować dokonujące się tam zmiany, na co też będę starał się zwrócić uwagę w dalszej części tekstu.

ROZDZIAŁ V

W STRONĘ KRYTYKI: NARRACJE MASKUJĄCE PROCES PRZEJŚCIA OD ESTETYKI WIZUALNEJ DO ESTETYKI HAPTYCZNEJ

W niniejszym rozdziale chciałbym skoncentrować się na narracjach maskujących estetykę wizualną, estetykę haptyczną, a w konsekwencji postulowany przeze mnie proces porzucania przez społeczeństwa zachodnie w toku XX wieku tej pierwszej na rzecz tej drugiej.

Pierwszą narrację maskującą określam mianem ogólnej tezy o kulturze wizualnej. Narracja ta ustanawia ogólne przekonanie, iż zachodnia cywilizacja – antyczna, jeśli zgodzimy się już tam plasować początki Zachodu, co też bardzo często robi się w polu studiów nad kulturą wizualną, nowoczesna, ponowoczesna – zdominowana jest przez zmysł wzroku, wzrokowy stosunek do świata oraz obrazy wizualne (najważniejsze wektory owej narracji to: ilościowy przyrost obrazów, cywilizacyjne przejście od realności do przedstawienia, spektaklu, symulacji, dążność do wizualizacji tego, co nie-wizualne, wzrok jako zmysł poznania, nadzoru, racjonalizacji). Ogólna teza o kulturze wizualnej nie godzi bezpośrednio w postulowany przeze mnie zwrot w kierunku estetyki haptycznej (tak pracuje na przykład narracja druga), chodzi raczej o to, iż wytwarza uniwersalizujący dyskurs, który, zupełnie błędnie, podpowiada, iż na zmyśle wzroku cywilizacja zachodnia się kończy, i który spycha inne zmysły oraz ich ekstensje na margines (kultury i refleksji). Wydaje się też, iż narracja łatwo przemieszcza się w pole estetyki, zawłaszczając je dla kultury wizualnej. Tego rodzaju przemieszczeniem może być właśnie (choć nie musi) następna narracja maskująca – „estetyzacja wizualna”.

Druga narracja maskująca przekuwa estetyzację życia codziennego na „estetyzację wizualną”. Zdaniem Welscha – od którego zresztą pożyczam określenie „wizualnej estetyzacji” – dokonującą się na przestrzeni ostatnich dwudziestu, trzydziestu lat estetyzacja, polega na wizualnym upiększaniu, przesładzaniu codzienności,

*embellishment*¹⁵⁶. Zdaniem Brysona i Bal, badaczy kultury wizualnej, pole designu i architektury zorganizowane jest przez „imperatyw by wizualizować”, „wizualną stylizację”, kreację pod kątem „przyjemności patrzenia”. Natomiast zdaniem Sztompki estetyzacja sprowadza się przede wszystkim do nasycania przestrzeni życia codziennego barwami.

Na trzecią narrację maskującą składają się funkcjonalizm, konstruktywizm (stosownie do obydwu: „estetyka użyteczna”, praktyczność, programowy anty-estetyzm, służba rewolucji) oraz racjonalizm (unaukowanie pola sztuki i geometryzacja języka artystycznego wyrazu), hasła wypisane na sztandarach ruchu modernistycznego. Podobną narracją, którą jednak pozwolę sobie pominąć w omówieniu, jest maszynizm (modernistyczny zachwyty nad maszyną). Rezygnuję z opisu maszynizmu z dwóch zasadniczych powodów, po pierwsze, „siła rażenia” funkcjonalizmu, konstruktywizmu oraz racjonalizmu wydają mi się większa, po drugie, mechanizm maskujący wpisany w maszynizm jest taki sam, jak mechanizm wpisany w trzy narracje, które zostaną przeze mnie opisane (omawianie tego pierwszego było więc niepotrzebnym powtarzaniem pewnym ustaleń). Wracając do meritum, wspomniane narracje są adekwatne, uczestnicy ruchu modernistycznego w ten właśnie sposób etykietowali swoje poczynania artystyczne, jednak etykiety te mają to do siebie, iż wypierają estetyczność – budynki Miesa i Le Corbusiera stają się pustą geometryzacją, konstruktywizm ukłonem w stronę użyteczności i rewolucji, Jednostka Marsylska maszyną do mieszkania, a stojące we wnętrzu Villi Savoye meble maszynami do siedzenia (chodzi oczywiście o opisywane przeze mnie wcześniej meble Le Corbusiera). Narracje zawłaszczające funkcjonują zatem tak, jak ogólna teza o kulturze wizualnej, ustalają dla modernizmu duży – tym razem poza-estetyczny – kwantyfikator.

Czwarta narracja maskująca zmienia porządek zmysłowy architektury minionego stulecia. Jeśli piszę o zmianie porządku zmysłowego to punktem wyjścia – właściwym porządkiem zmysłowym – jest dla mnie ten, który postuluję na kartach niniejszej rozprawy (powtórzmy: od początku XX wieku do dnia dzisiejszego trwa ruch w kierunku

¹⁵⁶ Najważniejsze ustalenia Welscha dotyczące procesów estetyzacji codzienności (m.in. klasyczny tekst *Estetyka i anestetyka*, zamieszczony w tomie *Postmodernizm. Antologia przekładów* pod redakcją Ryszarda Nycza) opisują drugą połowę lat osiemdziesiątych oraz pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych (pamiętajmy, iż chodzi o Europę Zachodnią). Welsch podpisuje się jednak pod nimi po raz wtóry w roku 2005, kiedy to w Polsce zostaje wydany zbiór jego esejów *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej.

estetyki haptycznej). Chodzi o interpretację, która uznaje architekturę modernistyczną za jednozmysłową i wizualną (twierdzenie Le Corbusiera, iż architektura to „gra brył w świetle” jest na przykład interpretowane jako wyraz modernistycznego prymatu wzroku), a architekturę postmodernistyczną (współczesną) za wielozmysłową, a więc również wizualną.

Uwaga odnośnie narracji numer dwa, trzy, cztery: pojawia się tutaj fundamentalny problem, polegający na niemożności (tak sądzę) jednoznacznego ustalenia tego, czy pierwsze były/są owe narracje (pewne interpretacje), czy też samo „zamaskowanie” (baza tych interpretacji). Szkopuł w tym, iż nie wiadomo czy zacytowanych narracji był/jest brak w polu humanistyki takich pojęć, jak estetyka wizualna i estetyka haptyczna i/lub niedostrzeżenie faktu ubytku jednej i przyrostu drugiej, czy też – zgoła odwrotnie – badacze kultury są więźniami narracji (są one pierwsze) i z tego powodu nie dostrzegają ruchu w kierunku estetyki haptycznej. Autor rozprawy skłania się mimo wszystko ku scenariuszowi pierwszemu, wydaje się, iż to fakt niedostatecznego rozpoznania estetyki haptycznej (jej motorem jest multisensoryczna percepcja, przypisana do ciała fenomenalnego, wirtualna, a więc trudno diagnozowalna) oraz estetyki wizualnej (brak rozpoznania jakości wizualnych, czyli wizualności w przyjętym wyżej sensie)¹⁵⁷, prowadzi do tego, iż wymienione wyżej narracje funkcjonują w przestrzeni humanistyki. Powtarzam jednak, iż nigdy nie uda nam się ze stuprocentową pewnością rozsądzić, co było pierwsze. Na przykład w przypadku narracji o nie-estetycznym charakterze architektury modernistycznej – racjonalizm, funkcjonalizm, maszynizm – która posiada bardzo silne fundamenty, wydaje się to dość trudne. Zwracam na ten problem uwagę i wykładam swoje stanowisko, jednak nie zamierzam go rozstrzygać, również z tego powodu, iż nie stanowi on ośrodka mojego zainteresowania i nie wpływa na formułowane w niniejszej rozprawie tezy. **Poniżej chcę zaprezentować interpretacje, które skrywają, czy też negatywnie zagospodarowują, ruch od wizualności do haptyczności, nie pozwalają nam mówić o estetyce haptycznej (i – konsekwentnie – o estetyce wizualnej) oraz nakazują ślepo wierzyć w niezachwianą dominację wzorku w cywilizacji zachodniej.** Dociekanie

¹⁵⁷ „Wszystko, co znajduje się w polu percepcji wzrokowej – wystrój wnętrz, design, architektura, malarstwo abstrakcyjne – to wizualność”, brzmi jedno z uniwersalizujących haseł-manifestów w przestrzeni studiów nad kulturą wizualną. W istocie rzecz przedstawia się następująco: wszystko, co znajduje się w polu percepcji wzrokowej jest dostępne dla ciała fenomenalnego (i – dodajmy – może być mniej lub bardziej wizualne).

czy są one pierwotne, czy też wtórne w stosunku do ustanawianego/podtrzymywanego przez siebie stanu rzeczy pozostawiam czytelnikowi (jeśli go to oczywiście zajmuje).

5.1. Narracja maskująca nr I: ogólna teza o kulturze wizualnej

Na pierwszą narrację maskującą składają się funkcjonujące w przestrzeni humanistyki interpretacje ustalające, iż kultura zachodnia – zwłaszcza nowoczesna i ponowoczesna – jest kulturą wizualną, wzrokocentryczną, poddaną hegemonii zmysłu wzroku. Większość z nich (za wyjątkiem kilku, które poddam krytyce) to interpretacje słuszne i nie zamierzam ich odwoływać, szkopuł w tym, iż ustanawiają one duży – wizualny – kwantyfikator i zmieniają kulturę zachodnią w kulturę (wyłącznie) wizualną. Bardzo trafnie ujął to w tekście *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej* W. J. T. Mitchell (nawiasem mówiąc – osoba odpowiedzialna za zwrot *piktorialny*):

„[utrzymuje się, iż] kultura wizualna jest odbiciem lub polega na ‘zwrocie wizualnym’ lub ‘hegemonii widzialnego’ w kulturze nowoczesnej, na dominacji mediów wizualnych i spektaklu nad werbalnymi aktami mowy, pisma, tekstualności i lektury. Ten pogląd wiąże się często z tezą, że inne zmysły, takie jak słuch i dotyk, znajdują się – w tej epoce wizualności – w stanie niemal atrofii. Można to nazwać błędem ‘zwrotu piktorialnego’”¹⁵⁸.

Co gorsza wydaje się, iż owe interpretacje, przede wszystkim te, które traktują o obrazowości, wizualności, medialności świata współczesnego – diagnozujące ilościowy przyrost obrazów (np. Bryson, Gombrich, Mirzoeff) oraz ich krytyczne znaczenie (np. Debord, Baudrillard, Welsch) – mogą stosunkowo łatwo przedostawać się w przestrzeń, bliskiej światu obrazów, estetyki i ustanawiać tam „wizualną estetyzację” (druga narracja maskująca). Samo określenie „wizualna estetyzacja” zapożyczam od Welscha, co ciekawe ilekroć niemiecki filozof pisze o estetyzacji, obok innych zagadnień, w parze idą zawsze: [1] „wizualna estetyzacja” przestrzeni życia codziennego (przedmioty, pomieszczenia, budynki) oraz [2] „odrealnienie rzeczywistości” przez obrazy medialne¹⁵⁹. Wracając do meritum: ustanawianie „hegemonii widzialnego” dokonuje się w dwójnasób.

¹⁵⁸ William. J. Thomas Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 283.

¹⁵⁹ Mam tu na myśli takie eseje jak: Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998; tenże,

5.1.1. Wzrok – zmysł pierwszy

Po pierwsze, wskazuje się na prymarną rolę zmysłu wzroku, tak dla jednostki ludzkiej, jak dla cywilizacji zachodniej w ogóle (wychodzi więc na to, iż to drugie ustalenie jest w pewnej mierze „tautologiczne”). Mówi się więc, iż wzrok to zmysł, za pomocą którego gatunek ludzki operuje w świecie – około 70% rejestrowanych przez nasz układ percepcyjny bodźców to bodźce wzrokowe¹⁶⁰. Podkreśla się, iż „zmysł wzroku jak żaden inny zostaje wzmocniony techniką” i wskazuje na takie wynalazki jak okulary (znane już w średniowieczu), mikroskop oraz teleskop (wynalezione w XVII wieku)¹⁶¹. Dodajmy tutaj aparaty Roentgenowskie czy też urządzenia służące do wizualizacji pracy mózgu i serca, o których wspomina Nicholas Mirzoeff w kontekście opisywanej przez siebie „tendencji do wizualizowania rzeczy, które same z siebie wizualne nie są”¹⁶² (autor *An Introduction to Visual Culture* nadaje jednak owej dążności status autotelicznej dominanty kulturowej, a nie faktu o charakterze instrumentalnym – powrócę do tego zagadnienia w dalszej części tekstu). Zmysł wzroku zostaje uznany przy tym za zmysł łącznie nowoczesny:

„Począwszy od renesansu i rewolucji naukowej – twierdzi Martin Jay – nowoczesność w naturalny sposób uważana była za zdecydowanie wzrokocentryczną. Wynalezienie druku wedle znanej argumentacji zaprezentowanej przez McLuhana i Onga, wzmocniło uprzywilejowanie wizualności, do czego przyczyniły się również takie wynalazki, jak teleskop czy mikroskop”¹⁶³.

I choć Jay zaznacza, iż nie powinniśmy myśleć o innych okresach historycznych jako o bardziej przychylnie nastawionych do pozostałych zmysłów, wyraźnie podkreśla, iż „wizualność dominuje w nowoczesnej kulturze zachodu na wiele sposobów”, co jego zdaniem potwierdzają między innymi analizy Deborda (społeczeństwo spektaklu) oraz Foucaulta (panoptyzm)¹⁶⁴. Idąc dalej, wskazuje się, iż odpowiedzenie się tradycji

Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy oraz Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki [w:] Estetyka poza estetyką..., dz. cyt.

¹⁶⁰ John A. Walker, Sarah Chaplin, *Visual Culture...*, dz. cyt. s. 20. Zob. też: Diane Ackerman, *Historia...*, dz. cyt., s. 234. Argument z książki Walkera i Chaplin przywołuje Krzysztof Olechnicki w swojej *Antropologii obrazu...* (Zob. Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 278).

¹⁶¹ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłum. J. Antkowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 98.

¹⁶² Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 1999, s. 5.

¹⁶³ Martin Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 77.

¹⁶⁴ Tamże, s. 77 i nast.

filozoficznej (nauki) i konsekwentnie kultury antycznej po stronie zmysłu wzroku miało krytyczne znaczenie dla kształtu współczesnej cywilizacji. Nawiasem mówiąc, w przypadku tej interpretacji, której rzecznikiem jest na przykład Wolfgang Welsch, charakterystyczne jest to, iż zapomina się tutaj o biologicznym wyposażeniu człowieka, o tym, iż wzrok to dla nas zmysł działania-operowania w świecie, jakby ludzie mogli „wybrać zmysł” i zbudować w oparciu o ten wybór filozofię, naukę i kulturę¹⁶⁵. Interpretację tę omówię na przykładzie artykułu *Na drodze do kultury słyszenia?* wspomnianego autora. Niemiecki filozof przeprowadza tam krytykę wzroku i widzenia (optycznego stosunku do świata), wskazuje, iż oddanie kultury (filozofii, nauki, sztuki) w jasny tegoż zmysłu doprowadziło nas do takich fenomenów jak uprzedmiotowienie bytu, nowoczesna racjonalizacja, techniczny ze-staw oraz rozplenienie się nadzoru (panoptyzm).

„Gdy mówimy o tradycji, że była ona wizualnie zdominowana – powiada Welsch – nie znaczy to, że wszystkie problemy dotyczące zmysłu wzroku są rozstrzygnięte. Raczej chodzi o to, że *typika* widzenia została przypisana naszemu poznaniu, formom zachowań, całej techniczno-naukowej cywilizacji”¹⁶⁶.

Zwrot w kierunku orientacji wzrokocentrycznej nastąpił zdaniem Welscha około V wieku przed naszą erą. „Początkowo kultura zachodnia wcale nie była kulturą widzenia, lecz słyszenia. [...] Do prymatu widzenia doszło dopiero na początku V wieku przed Chr. i to

¹⁶⁵ Uważam, iż powinniśmy unikać tego rodzaju konstruktywizmów. Działając w polu nauk społecznych i starając się zrozumieć ludzi, musimy zakładać ich biologiczne wyposażenie, inaczej nasze analizy zwrócą się na manowce [tak postrzegam na przykład postulat równouprawnienia zmysłów (konkretnie słuchu), który Welsch wysuwa w artykule *Na drodze do kultury słyszenia?*]. Nie można stworzyć kultury wbrew naturze, te dwa bieguny nawzajem się dopełniają, określają. Kultura ludzka – czy tego chcemy, czy nie – jest wzrokocentryczna. Dlatego jestem gorącym zwolennikiem analiz Mitchella, które wprowadzają biologię w obszar studiów nad kulturą wizualną: „Dialektyczna koncepcja kultury wizualnej [zakłada] że samo pojęcie widzenia jako *kulturowej* aktywności wymaga w sposób konieczny zbadania jego *nie-kulturowych* wymiarów [...] Ta wersja kultury wizualnej pojmuje siebie w kategoriach otwartego dialogu z *wizualną* naturą”. (Zob. William. J. Thomas Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 282). Choć Mitchell akurat nie podejmuje tego zagadnienia, wydaje się, iż pierwszym wnioskiem „tej wersji” kultury wizualnej jest stwierdzenie, iż wzrokocentryzm nie jest konstrukcją kulturową (nie jest na przykład wyborem dokonany przed kilkuset laty przez tradycję filozoficzną). I dlatego też – o czym pisałem na początku niniejszej rozprawy, gdzie wykładam tezę główną – daleki jestem od odwoływania wzrokocentryzmu czy też kultury wizualnej i powoływania w to miejsce *kultury haptycznej*. Nie przeszkadza mi to jednak twierdzić, iż w polu estetyki jakości wizualne stały się w ciągu minionych stu lat mniej ważne, tak, jak kobiety mogą utrzymywać, iż ich erotyzm nie jest „wizualny”, żadne z tych ustaleń nie stoi w sprzeczności z faktem, iż wzrok to zmysł działania-operowania w świecie (i w tym sensie najważniejszy).

¹⁶⁶ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?...*, dz. cyt., s. 58.

szczególnie w dziedzinie filozofii nauki i sztuki”¹⁶⁷. W roli architektów tego epokowego przejścia niemiecki filozof osadza: Heraklita, który ogłasza, iż oczy są „dokładniejszymi świadkami niż uszy”, Platona, w filozofii którego „główne określenia bytu przyjęły miano ‘idei’, zostały więc w najgłębszym znaczeniu słowa określone jako przedmioty widzenia”, największym osiągnięciem człowieka stała się zaś „teoria, ogląd owych idei” oraz Arystotelesa, którego *Metafizyka* rozpoczyna się do peanu na rzecz wzroku – zmysłu poznania¹⁶⁸. „Nie tylko bowiem, aby działać, ale i nic nie mając działać – pisze Stagiryta – przedkładamy widzenie, żeby tak powiedzieć, nad wszystkie inne doznania. Przyczyna tego leży w tym, że ze wszystkich zmysłów wzrok odgrywa największą rolę w naszym poznaniu i odkrywa wiele różnic w tym, co postrzegalne”¹⁶⁹. A zatem, niezależnie czy kierują nami pobudki praktyczne (zamiar, aby „działać”), czy też poszukujemy po prostu przyjemnych doznań („nic nie mając działać”) wzrok pozostaje zmysłem pierwszym¹⁷⁰. Następnie Welsch stwierdza, iż późniejsze narracje ugruntowywały „panowanie widzenia”, mocuje to stwierdzenie wskazując na: neoplatońską średniowieczną metafizykę, praktykę interpretowania boskiego Słowa przy pomocy metafor wizualnych, Leonarda da Vinci, który określił widzenie jako boskie i przypisał mu zdolność ujmowania „prawd świata” oraz oświecenie, które „doprowadziło do pełni metaforykę światła i widzialności”¹⁷¹. Kolejnym krokiem jest wskazanie konsekwencji jakie ów zwrot ku widzeniu miał dla całej cywilizacji zachodniej. Po pierwsze, posiłkując się interpretacjami Heideggera, Welsch konstatuje:

„[...] Heidegger określił Platoński zwrot ku widzeniu jako grzech pierworodny zachodniej filozofii, skutek którego byt stał się obiektem, przedmiotem konstatacji i wytwarzania. Wraz ze zwrotem ku widzeniu rozpoczął się proces zachodniej racjonalizacji, która uczyniła byt obliczalnym. Punktem kulminacyjnym tego procesu jest modernistyczna technika, która traktuje byt wyłącznie jako stojące do dyspozycji dobra lub masowo wytwarzane produkty”¹⁷².

¹⁶⁷ Tamże, s. 59 i nast.

¹⁶⁸ Tamże, s. 61.

¹⁶⁹ Arystoteles, *Metafizyka* (Tom I), tłum. T. Żeleźnik, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1996, s. 2 i nast.

¹⁷⁰ Cytowany ustęp tekstu poprzedza następujące stwierdzenie: „Wszystkim ludziom wrodzone jest pragnienie poznania. Znakiem zaś tego jest przyjemności z wrażeń zmysłowych. Niezależnie bowiem od korzyści, jakie z nich wynikają, pragnie się ich dla nich samych. Odnosi się to szczególnie do wrażeń wzrokowych”. (Arystoteles, *Metafizyka* (Tom I), dz. cyt., s. 2).

¹⁷¹ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?...*, dz. cyt., s. 61.

¹⁷² Tamże, s. 63.

Po drugie, Welsch twierdzi, iż za projektem *Panopticonu*¹⁷³ kryje się „wzorcowy przejaw optycznego stosunku do świata w ogóle”, następnie rozwija tę myśl do konstatacji, iż „prymat widzenia i społeczeństwo nadzory tworzą logiczny związek”¹⁷⁴. A zatem, przestawienie się filozofii i kultury zachodniej¹⁷⁵ na tory widzenia prowadzi w prostej linii do jądra nowoczesności: uprzedmiotowienia, racjonalizacji, obliczalności, dostawiającego ze-stawu oraz społeczeństwa nadzoru. Niemiecki filozof nie pozwala nam wątpić: (nowoczesna) kultura zachodnia to kultura na wskroś wizualna, uformowana przez zmysł wzroku (choć sam negatywnie ocenia ten stan rzeczy i stara się do zwalzczać).

a) Krytyka stanowiska Wolfganga Welscha

Zanim przejdę do charakterystyki drugiego trybu ustanawiania „hegemonii widzialnego” chciałbym poddać krytyce wyłożone wyżej stanowisko Welscha. Chodzi mi o linię argumentacji, gdzie: [1] Platoński zwrot ku *ideom* interpretuje się jako zwrotu ku widzeniu, czemu towarzyszy utożsamianie starożytnej *teorii* z wizualnym oglądem oraz, co jest najpewniej konsekwencją poprzedniego, gdzie [2] Heideggerowski opis nowożytności (uprzedmiotowienie, obliczalność, racjonalizacja, ze-staw) odczytywany jest jako krytyka (Platońskiego) „zwrotu ku widzeniu”¹⁷⁶.

¹⁷³ Idealne więzienie zaprojektowane przez Jeremy’ego Benthama w roku 1787 i opisane przez Michaela Foucaulta na kartach pracy *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia. Panopticon* to więzienie w kształcie pierścienia, w którego centrum usytuowana jest wieża strażnicza wyposażona w szerokie okna, pierścień podzielony jest na indywidualne cele skazanych, te mają po dwa okna, jedno skierowane do wieży, drugie na zewnątrz, podświetlając cele, osoba siedząca w wieży widzi wyraźnie sylwetki osób znajdujących się w celach. Foucault pisze, iż główny efekt *Panopticonu* to: „wzbudzić w uwięzionym świadome i trwałe przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy. Spowodować, by nadzór był nieprzerwanie skuteczny, nawet jeśli będzie nieciągły w działaniu...” (Michael Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia – Spacja, Warszawa 1993, ss. 240 i nast.).

¹⁷⁴ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?...*, dz. cyt., s. 64.

¹⁷⁵ Gwoli jasności, niemiecki filozof ustanawia odpowiedniość pomiędzy filozofią a kulturą, innymi słowy: zwrot w polu filozofii jest tożsamy ze zwrotem w polu kultury (por. wcześniejsze cytaty).

¹⁷⁶ Nie zgadzam się również ze stwierdzeniem, iż pomiędzy prymatem wzroku w kulturze zachodniej a społeczeństwem dyscyplinarnym istnieje „logiczny związek”. Dość powiedzieć, iż w pierwotnym projekcie *Panopticonu* – będącego zresztą dla Foucaulta tylko „konstatacją faktów”, wzorem nowej mechaniki władzy – Bentham rozważał zastosowanie również nadzoru akustycznego, odstąpił od tego pomysłu, bowiem takie rozwiązanie zniszczyłoby asymetryczność nadzoru (więźniowie mogliby słyszeć nadzorcę, wyczuwać jego obecność). Dość powiedzieć, że Foucault twierdzi, iż „punktem idealnym” nowej dyscypliny mogłoby być „przesłuchanie, które nigdy nie miałyby końca”. O tym jednak autor eseju *Na drodze do kultury słyszenia?* nie wspomina. Faktu narodzin społeczeństwa dyscyplinarnego z prymatem wzroku i widzenia nie sposób powiązać. (Zob. Michael Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt., s. 235-272).

Krok pierwszy, stwierdzając, iż Platońskie *idee* to „w najgłębszym znaczeniu słowa [...] przedmioty widzenia”¹⁷⁷, a osiągnięcie ich (*teoria*) dokonuje się w trybie wizualnego oglądu, Welsch posługuje się, trudnym do zaakceptowania, skrótem myślowym, który wypacza Platoński zwrot ku *ideom*, którego nie należy utożsamiać z widzeniem (w sensie dosłownym).

Sens Platońskich *idei* świetnie wyłożył Heidegger w eseju *Pytanie o technikę* (przy okazji wykuwania słowa „ze-staw”, co – jak sam przyznaje – jest „nadużywaniem słów dojrzałego języka”):

„Wszelako dziwactwo to [nadużywanie – MP] jest dawnym zwyczajem myślenia. [...] My późno urodzeni, nie potrafimy już pojąć, co to znaczy, że Platon waży się użyć słowa εἶδος na to, co istoczy we wszystkim i w każdym. Εἶδος bowiem w języku potocznym oznacza widok, jaki widzialna rzecz oferuje naszemu zmysłowemu oku. Platon zaś przypisuje temu słowu coś zupełnie nadzwyczajnego: nazywanie tego, co właśnie nigdy nie jest widoczne za pomocą zmysłów. Lecz nie dość na tym niezwykłości. ἰδέα bowiem nazywa nie tylko niezmysłowy wygląd czegoś widzialnego zmysłowo. Wyglądem, ἰδέα, zwie się i jest także to, co stanowi istotę w czymś słyszalnym, dotykającym, odczuwalnym, we wszystkim, co jest jakoś dostępne”¹⁷⁸.

Przyjrzyjmy się teraz *teorii*, czyli „oglądowi” *idei*, tutaj sprawa jest bardziej zagmatwana. W eseju *Nauka i namysł* Heidegger, którego ustalenia są najpewniej dla Welscha drogowskazem, sprawę ujmuje następująco:

„Termin teoria pochodzi od greckiego czasownika θεωρεῖν. [...] Czasownik θεωρεῖν stanowi zrost dwóch pierwotnych słów: θεά i ὀράω. Θεά (por. teatr) to widok, wygląd, jaki ma coś, co się pokazuje, strona, od jakiej coś się prezentuje. Wygląd, w postaci którego coś obecnego pokazuje to, czym jest, Platon nazywa εἶδος. Zobaczenie tego wyglądu, εἰδέναι, to wiedza. Drugie słowo w θεωρεῖν, ὀράω, oznacza: oglądać coś, kierować na to wzrok, obserwować to. Wynika więc z tego, że θεωρεῖν to θεάν ὀράω: oglądać widok ukazujący coś obecnego i dzięki takiemu widokowi przebywać przy tym czymś obecnym, widząc je”¹⁷⁹.

Dodajmy, iż sposób życia, który poświęca się θεωρεῖν to „sposób życia obserwatora, który wgląda w czyste świecenie czegoś obecnego”¹⁸⁰. Heidegger dopełnia swój wywód stwierdzeniem, iż dla Greków „życie oglądające, zwłaszcza w swej najczystszej postaci

¹⁷⁷ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?...*, dz. cyt., s. 60.

¹⁷⁸ Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 21 i nast.

¹⁷⁹ Martin Heidegger, *Nauka i namysł*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 46.

¹⁸⁰ Tamże.

myślenia, stanowi czym najwyższy”¹⁸¹. I tu mamy problem, bo Heidegger w pewnym sensie sobie przeczy: z jednej strony sam pisze, iż *idee* są zupełnie niezmysłowe (więc nieosiągalne dla wzroku), z drugiej strony stwierdza, że „oglądanie” *idei* dokonuje się w trybie wizualnej obserwacji. Jak to pogodzić? Kluczem do zagadki wydaje się być *myślenie* – najdoskonalsza postać „życia oglądającego”. Jak powie Giovanni Reale: „idea jest w całym tego słowa znaczeniu przedmiotem intelektu i może być ujęta tylko przez intelekt” (inteligibilność *idei*)¹⁸². Owszem, to Platon ukuł takie określenia, jak „oko umysłu”, „oko duszy” jednak chodziło mu o „określenie zdolności intelektu do myślenia i ujmowania istoty”¹⁸³. *Idee* to wieczne, niecielesne, niezmiennie, istoty, dobro, piękno, prawda, sprawiedliwość, „na który intelekt, kiedy nasili do maksimum swoje możliwości potrafi ‘patrzeć’ i je ‘oglądać’”¹⁸⁴. Nieprzypadkowo cytowany wcześniej Reale bierze słowa „patrzeć” i „oglądać” w cudzysłów, nie chodzi tu wszakże o patrzeć i oglądanie, ale o wysiłek umysłu, wytężone rozumowanie. Platon zdecydowanie odrzuca metodykę filozofów przyrody, którzy swoje dociekania opierali na zmysłach i wrażeniach zmysłowych, aby osiągnąć *idee*, człowiek musi odciąć się od zmysłów, odsunąć od siebie ciało¹⁸⁵. Oto fragment Fedona (dialog):

„ – A ona [dusza] bodajże wtedy najpiękniej rozumuje, kiedy jej nic z tych rzeczy oczu nie zasłania: ani słuch, ani wzrok, ani ból, ani rozkosz, kiedy się, ile możliwości, sama w sobie skupi, nie dbając wcale o ciało, kiedy, ile możliwości, wszelką wspólność, wszelki kontakt z ciałem zerwie, a sama ręce do bytu wyciągnie

[...]

– A jużes kiedy którą z tych rzeczy [idei] oczyma oglądał?

– Nigdy – powiada”¹⁸⁶.

Fragmentu „nic z tych rzeczy oczu nie zasłania” nie należy interpretować w kategoriach przebijającego się wzrokocentryzmu, tak, jak fragmentu „ręce do bytu wyciągnie” nie należy rozpatrywać w kategoriach postulatu taktylnego osiągnięcia *idei* (są to określenia przygodne). I jeszcze jeden cytat, tym razem z Heideggera, sprawcy całego zamieszania, wiedzę starożytnych opisuje on następująco:

¹⁸¹ Tamże.

¹⁸² Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej. Tom II – Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001, s. 91.

¹⁸³ Tamże, s. 90.

¹⁸⁴ Tamże, s. 91.

¹⁸⁵ Tamże, s. 79.

¹⁸⁶ Cyt. za: Tamże, s. 92 i nast.

„Czy chodzi tu tylko o wiedzę dawnych mędrców? Jeżeli jest ona widzeniem nieopartym na zmyśle wzroku, podobnie jak słyszenie nie jest słuchaniem za pomocą narządu słuchu, to widzenie i słuchanie przypuszczalnie schodzą się ze sobą”¹⁸⁷.

A zatem, Platon absolutnie nie waloryzuje zmysły wzroku, nie podpowiada potomnym, iż patrząc uda im się dowiedzieć o świecie najwięcej, *idee* są przedmiotem umysłu, a ich „ogląd” wytężonym rozumowaniem i to przeciw zmysłom. Grecki filozof funduje zatem „zwrot ku oglądowi-namysłowi”, nie „zwrot ku widzeniu”. „Oglądając” rzeczy tego świata mamy docierać do „wyglądu”, a nie wyglądu. Problematyczność interpretacji Welscha polega na tym, iż stawia on w jednym szeregu Platońską waloryzację „oglądu-namysłu” i Arystotelesowską waloryzację widzenia (fragment rozpoczynający *Metafizykę*), oba stanowiska wymieniane są jednym tchem i mają status „zwrotu ku widzeniu”. Czy jednak „oko umysłu” i oko winny być tym samym? Możemy przecież patrzeć i nie widzieć (nie wiedzieć czym jest to na co patrzymy). Stanowiska tego, kto „ogląda-myśli” i tego, kto obserwuje nie są tożsame. Akceptując ujęcie Welscha decydujemy się wszystko co ufundował „ogląd-namysł” (postawa „oglądająco-myśląca”) cedować na karb wzroku i widzenia. Wydaje mi się, iż warto tu podkreślać różnice, a nie je zamazywać.

Krok drugi, Welsch wypacza ustalenia Heideggera, twierdząc, iż ten „określił Platoński zwrot ku widzeniu, jako grzech pierworodny zachodniej filozofii, wskutek którego byt stał się obiektem, przedmiotem konstatacji i wytwarzania [...] rozpoczął się proces zachodniej racjonalizacji, która uczyniła byt obliczalnym [wyrodziła się wreszcie] modernistyczna technika, która traktuje byt jako stojące do dyspozycji dobra...”¹⁸⁸. „Zwrot ku widzeniu” („oglądowi-namysłowi”) stanowi dla Heideggera przesłankę opisanych wyżej procesów – owszem ważną: „przez długi czas rządzącą pośrednio i w ukryciu”¹⁸⁹ (nie do końca wiadomo co miałyby to znaczyć) – jednak nie ich bezpośrednią przyczynę, tę stanowi fakt

¹⁸⁷ Martin Heidegger, *Logos*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 214.

¹⁸⁸ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, dz. cyt., s. 63 (Dla tego zagadnienia kluczowy jest tekst *Czas światooobrazu* (1938). Zastanawiające, że formułując swoją tezę Welsch nie powołuje się na niego, odsyła czytelnika do esejów *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den 'Humanismus'* (1954), *Holzwege* (1950) oraz *Unterwegs zur Sprache* (1959).

¹⁸⁹ Martin Heidegger, *Czas światooobrazu*, tłum. K. Wolicki, [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 144.

wyrodzenia się nowożytnego podmiotu, uzbrojonego w pewność decyzji intelektualnej i moralnej, który przekształca świat w obraz (*światoobraz, świat przedstawiony*). Welsch zapomina o tym, dokonuje swego rodzaju sprasowania czasu, w ramach swego antywizualnego dyskursu ciemną stronę nowożytności przypisuje „zwrotowi ku widzeniu” („ogładowi-namysłowi”).

Gwoli jasności, w tym wypadku błąd Welscha jest niejako podwójny. Po pierwsze, błędny jest punkt wyjścia autora *Estetyki i anestetyki*, czyli założenie, iż Platon funduje optyczny (wzrokowy) stosunek do świata („zwrot ku widzeniu”), i że Heidegger taki stosunek do świata krytykuje. Po drugie, błędem jest ustanawianie bezpośredniej relacji pomiędzy Platonem a nowoczesnością, z pominięciem nowożytnej podmiotowości. Czytelnik musi tę podwójność błędu mapować. Stosując zapis „zwrot ku widzeniu” („ogładowi-namysłowi”) chcę zasygnalizować, iż – zgodnie z tym, co wyżej ustaliliśmy – Heidegger odczytywał starożytną *teorię* jako myślenie, rozumowanie, dosięgnięcie myślą etc., a nie widzenie (co postuluje w ramach swego wywodu Welsch).

Wracając do meritum, nowożytny podmiot wyradza się w momencie kiedy człowiek wyzwala się ze średniowiecznych więzi „do siebie”¹⁹⁰, oswobadza ze „zobowiązań chrześcijańskiej prawdy Objawionej i doktryny kościelnej”¹⁹¹. Owo wyzwolenie – jak utrzymuje Heidegger – mogło dokonać się tylko w trybie „uroszczenie człowieka do [...] spoczywającej w sobie, niezachwianej podstawy prawdy w sensie pewności”¹⁹². Wkraczając w epokę nowożytną człowiek zyskuje pewność co do własnych rozstrzygnięć, staje się sędzią dla siebie i miarą wszech rzeczy: „człowiek sam z siebie i dla siebie rozstrzygał, co może wiedzieć oraz co by znaczyć miała wiedza i zagwarantowanie wiadomego, tzn. pewność”¹⁹³. Choć Heidegger nie stwierdza tego wprost, wydaje się, że „uroszczenie do bycia podstawą prawdy” oznacza tutaj: [1] pewność intelektualną, pewność wiedzy (wiem) oraz [2] pewność moralną, pewność działania (mogę)¹⁹⁴. A oto jak operuje w świecie człowiek uzbrojony w pewność (człowiek-podmiot):

¹⁹⁰ Tamże, s. 140 i nast.

¹⁹¹ Tamże, s. 160.

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ Tamże, s. 161.

¹⁹⁴ Charakteryzując filozofię Kartezjusza (do którego Heidegger również się odwołuje) Stephen Toulmin stwierdza: „U podstaw epistemologii Kartezjusza istniało rozróżnienie między *racjonalną wolnością* moralnej i intelektualnej decyzji, podejmowanej w ludzkim świecie myśli i działania, a *przyczynową koniecznością* procesów mechanicznych, przebiegającą w naturalnym świecie zjawisk fizycznych”. (Zob.

„[...] wyrachowując przedstawialne, każdemu dostępne i dla wszystkich zobowiązujące, postępować naprzód w pozbawionej odgraniczeń dziedzinie możliwego uprzedmiotowienia. [...] jako przedstawiający podmiot człowiek fantazjuje, tzn. porusza się w imaginatio o tyle, o ile jego przedstawienie wyobrazowuje byt jako coś przedmiotowego w świat jako obraz”¹⁹⁵.

Podążając za nowożytnym podmiotem w „pozbawionej ograniczeń dziedzinie uprzedmiotowienia”, stajemy u wrót *światoobrazu, świata przedstawionego, wyobrazowanego* (można posługiwać się tymi określeniami zamiennie), czyli świata ustalonego przez człowieka co do [1] treści/prawdy (obrachowanego, zbadanego, nazwanego, zdefiniowanego) oraz [2] funkcji/bycia (dostawiony, do dyspozycji).

„Światoobraz w rozumieniu istotnym – powiada Heidegger – nie oznacza więc obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz. W tym ujęciu byt w całości bytuje dopiero i tylko o tyle, o ile postanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza”¹⁹⁶.

Kluczowy jest tutaj specyficznie nowożytny sposób „interpretowania bytu”¹⁹⁷. W starożytnej Grecji – powiada Heidegger – jednostka była „odbiorcą” bytu, to byt „spoglądał” na człowieka, nie odwrotnie¹⁹⁸. W średniowieczu byt był konstrukcją Boga-stwórcy, być bytem oznaczało wówczas: zajmować sobie wskazane miejsce i odpowiadać przed przyczyną stwórczą¹⁹⁹. Równoległość człowieka i świata kończy się wraz z nadejściem nowożytności: „byt jako coś przedmiotowego zostaje pozwany przez człowieka, postawiony w obszarze jego rozeznania i dyspozycji i [...] w ten tylko sposób

Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Edukacji TWP we Wrocławiu, s. 130).

Nawiasem mówiąc, nie do końca wiadomo (a przynajmniej autorowi niniejszej rozprawy nie udało się tego ustalić) jaki jest stosunek Heideggera do ustaleń Kartezjusza. Z jednej strony niemiecki filozof wyraźnie zaznacza, iż nowoczesny podmiot nie wyradza się wraz z *Ego cogito (ergo) sum* – Descartes materializuje tylko sytuację, w jakiej człowiek u zarania nowożytności się znalazł. Z drugiej strony na kartach *Czasu światoobrazu* pada takie oto stwierdzenie: „Descartes’a przewyciężyć można tylko przewyciężając to, co on sam ufundował – metafizykę nowożytną, tzn. zarazem metafizykę Zachodu”. Dodajmy, iż *Czas światoobrazu* rozpoczyna się od konstatacji, iż „metafizyka ustanawia epokę”. (Martin Heidegger, *Czas światoobrazu*, dz. cyt., s. 128, 153, 164).

¹⁹⁵ Tamże, s. 159 i nast.

¹⁹⁶ Martin Heidegger, *Czas światoobrazu*, dz. cyt., s. 142. Por. „Kiedy jednak człowiek staje się pierwszym i właściwym subiectum, wówczas znaczy to: człowiek staje się tym bytem, na którym ze względu na swoje bycie i swoją prawdę opiera się wszelki byt. Człowiek staje się ośrodkiem odniesienia bytu jako takiego”. (Tamże, s. 141).

¹⁹⁷ Tamże, s. 142 i nast.

¹⁹⁸ Tamże, s. 143 i nast.

¹⁹⁹ Tamże, s. 143.

bytuje”²⁰⁰. A zatem, człowiek nowożytny, człowiek-podmiot „pozywa” świat, myśli go jako coś rozpoznawalnego i dyspozycyjnego i chce go mieć rozpoznany i dyspozycyjnym.

Heidegger podkreśla, iż rozstrzygające dla procesu przemieszczania się świata w *obraz*, nie tyle jest to, że pozycja człowieka pośród bytu jest w nowożytności inna, aniżeli w starożytności i średniowieczu, ile to, że „człowiek sam umyślnie zajmuje tę pozycję jako obraną przez siebie, że zajętej przestrzega z rozmysłem i że zabezpiecza ją jako podstawę możliwego rozwoju ludzkości”²⁰¹. Człowiek nowożytny pojmuje i zakłada siebie jako podmiot (reprezentant bytu), a świat jako przedmiot-*obraz* (to, co jest reprezentowane)²⁰². Na jednym biegunie plasuje się człowiek, miara wszystkich rzeczy, byt reprezentujący, uprzywilejowany, nazywający, nastawiający i używający, na drugim – świat, obszar niesamoistny, niemy, dyspozycyjny, podporządkowany, który wcześniej bądź później winien stać się *obrazem* (sumą definicji i użyć). Być człowiekiem oznacza sytuować się naprzeciw świata: poznawać go i czynić dyspozycyjnym i to w imię ludzkości (pozycja „człowiek vs reszta świata”).

Podstawowym procesem nowoczesności jest tedy „podbój świata jako obrazu” (czyli „przedstawiające dostawianie”)²⁰³:

„Tak dostawiając człowiek walczy o pozycję, na której może być tym bytem, co wszelkiemu bytowi nadaje miarę i wytycza kierunek. [...] człowiek angażuje nieograniczoną potęgę kalkulacji, planowania i hodowli wszystkich rzeczy. Nauka jako badanie jest niezbędną formą tego urządzania się w świecie...”²⁰⁴.

Ów podbój świata jako *obrazu* to między innymi nowoczesna technika (ze-staw). Na kartach eseju *Pytanie o technikę* Heidegger podaje między innymi przykład zagarnięcia przez ze-staw rzeki Ren. Przy rzece zbudowano hydroelektrownię, zapora spiętrzająca wodę „nastawia” nurt, ciśnienie wody „nastawia” turbiny i tak dalej, ostatecznie Heidegger stwierdza, iż w takim wypadku „także nurt jawi się jako coś dostawionego”,

²⁰⁰ Tamże.

²⁰¹ Tamże, s. 144.

²⁰² „Kiedy jednak człowiek w ten sposób obraz uzyskuje – pisze Heidegger – sam przenosi się na scenę, tzn. w otwarty krąg tego, co przedstawiane, powszechnie i publicznie. Tym samym człowiek czyni z siebie scenę, na której byt musi się odtąd przed-stawiać, prezentować, tzn. być obrazem. Człowiek staje się reprezentantem bytu w sensie czegoś przeciwstawnego”. (Tamże, s. 144).

²⁰³ Tamże, s. 147.

²⁰⁴ Tamże.

zmienia się jego status, teraz jest „dostarczycielem ciśnienia wody na gruncie istoty elektrowni”, nie jest już nurtem, ale częścią elektrowni (ze-stawu)²⁰⁵. Filozof pisze też o tym, iż za sprawą nowoczesnej techniki „cała Ziemia odkrywa się [...] jako zagłębienie węglowe, grunt jako złożę rudy”²⁰⁶. Nawet powietrze jest częścią ze-stawu: „nastawia się je na oddawanie azotu”²⁰⁷. Podbój świata jako obrazu – przedstawiające dostawianie – rozpoznanie i użycie – ze-staw: nie rzeka, lecz siła; nie Ziemia, lecz zagłębienie węglowe; nie powietrze, lecz źródło azotu.

Czytelnik mógłby zaoponować, iż nowoczesna technika (ze-staw) nie może być narzędziem za pomocą, którego człowieka podbija świat jako obraz, bowiem, jak to wyjaśnił na kartach wspomnianego wyżej eseju Heidegger, to człowiek jest, by tak rzec, obszarem podbijanym przez nowoczesną technikę, jest jej narzędziem, ze-staw dostawia jednostkę do siebie²⁰⁸. Owszem, jednak fakt, iż ze-staw mógł się w ogóle ukonstytuować, że nowoczesna technika zagarnęła przyrodę i człowieka, jest pokłosiem tego, iż wcześniej świat stał się *obrazem*, że nowoczesny podmiot ufundował *światoobraz* (*świat-przedmiot*). Wyjaśniając rzecz ostatecznie: ze-staw jest podbojem świata jako *obrazu*, z tym, że owego podboju nie wprawia już w ruch człowiek.

Opisując nowożytny *światoobraz* Heidegger wspomina o Platonie (jak pamiętamy Welsch twierdzi, iż Heidegger obsadza Platona w roli architekta obliczalności i ze-stawu). Konstatując, iż w antyku i średniowieczu świat nie mógł przemieścić się w *obraz*, niemiecki filozof stawia sobie takie oto pytanie:

„Czy nie Platon pojął bez reszty bycie bytu, jako to, na co się spogląda, *ἰδέα*”²⁰⁹?

²⁰⁵ Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., 17.

²⁰⁶ Tamże, s. 16

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Tamże, 19-38. („Istota współczesnej techniki ukazuje się w tym, co nazywamy ze-stawem. [...] zgodnie, z którym coś rzeczywistego odkrywa się jako zasób. Pytamy ponownie: czy owo odkrywanie dzieje się gdzieś poza ludzkim czynem? Nie. Ale i nie dzieje się tylko w człowieku i *według* jego miary. Ze-staw skupia owo nastawianie, które nastawia człowieka na to, aby na sposób dostawiania odkrywał rzeczywistość jako zasób”. Tamże, s. 25).

²⁰⁹ Martin Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, dz. cyt., s. 156.

Stwierdza też:

„Natomiast to, że dla Platona bytość bytu określona jest jako εἶδος (wygląd, widok), stanowi zapewne daleko wcześniej udzieloną, przez długi czas rządzącą pośrednio i w ukryciu przesłankę tego, że świat obrazem stać się musi”²¹⁰.

Heideggerowi chodzi o to, iż Platońskie *idee* są przedmiotem intelektu, że tylko intelekt może je osiągnąć (inteligibilność idei). Tym samym grecki filozof jako pierwszy oddaje świat w ręce rozumu i myślenia, to nasz wysiłek intelektualny, nasze rozumowanie ma nas doprowadzić do prawdy o świecie. Jest to jednocześnie pierwszy krok w stronę *światoobrazu*, świata, który jest ustaleniem człowieka, obrachunkiem, ujęciem, obmyśleniem. Jednak Grek tego kroku nie postępuje, ontologia Platona mieści się bowiem w ramach „zasadniczego greckiego doświadczenia bytu”, jest nim odbiór, a nie przedstawianie. Platon chce „oglądać” *idee*, nie chce ich ustalać, ujmować, definiować, choć „ogląda” godzi się na „skrytość” świata²¹¹. Nie czuje się podmiotem i nie chce nim być, daleki jest od pewności intelektualnej i moralnej, pewności, iż to on sam jest miarodajnym źródłem prawdy (pewność przedstawiania). Heidegger twierdzi, iż „byt został po raz pierwszy określony jako przedmiotowość przedstawienia, a prawda jako jego pewność w metafizyce Descartes’a” (*Rozważania o pierwszej filozofii*)²¹². Kartezjusz nie godzi się na „skrytość” świata, zakłada, iż człowieka jest miarodajnym źródłem wiedzy i decyzji. Wraz (obok) z Kartezjuszowskim *Ego cogito (ergo) sum* wyradza się ciemna strona nowożytności: obliczalność i ze-staw. Sam „ogląd-namysł” to za mało, aby przechwycić świat (ująć, ustalić) potrzeba było pewności intelektualnej i moralnej.

Podsumujmy drugi etap krytyki, Heidegger nie twierdzi, iż przyczyną obliczalności, dyspozycyjności, ze-stawu jest Platoński „zwrot ku widzeniu” („oglądowi-namysłowi”). Jądrzem nowoczesności jest uprzedmiotawiająca dialektyka człowiek-podmiot vs świat-obraz: z chwilą kiedy człowiek wyzwala się ze średniowiecznych więzi „do siebie”, zyskuje pewność intelektualną (wiem) i moralną (mogę), przedzierzga w „to, co leży-pierwsze” (podmiot)²¹³, świat zostaje przezeń ustalony co do treści (definicje) i funkcji (użycia). Człowiek nowoczesny z premedytacją kultywuje i zabezpiecza swoją

²¹⁰ Tamże, s. 144.

²¹¹ Martin Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, dz. cyt., s. 144 i 156.

²¹² Tamże, s. 140.

²¹³ Tamże, s. 141.

podmiotowość i strzeże *obrazowości* bytu, w imię rozwoju ludzkości świat winieni być rozpoznany i dyspozycyjny, podbity. Efektem tego podboju jest między innymi nowoczesna technika – ze-staw – przedstawiające dostawianie (nie rzeka, a siła). Jeśli zaś o Platona chodzi to jest on dla Heidegger tym, który jako pierwszy oddaje świat w ręce rozumu i myślenia („ogład-namysł”), zarysowuje mechanikę ujmowania-pochwytywania świata, co stanowi pierwszy krok w stronę *światoobrazu*. Ostatecznie: Welsch upraszcza analizy Heideggera, pomija to, co faktycznie doprowadziło do *wyobrazowania* świata, proponuje wykładnię, w ramach której „zwrot ku widzeniu” („ogładowi-namysłowi”) prowadzi w prostej linii do tego, iż człowiek definiuje i nastawia świat. Dlaczego jednak Heidegger tak silnie oddziela starożytność i średniowiecze od nowożytności?

Ogólnie mówiąc, od snutej przez Welscha narracji o prymacie wzroku i widzenia w kulturze zachodniej, winniśmy odjąć moduł Platon-Heidegger. Ani Platonowi, ani Heideggerowi nie chodzi bowiem o wzrok i widzenie.

Dygresja: Ales Erjavec, Martin Jay i Nicholas Mirzoeff w jednym szeregu z Welschem

Również Ales Erjavec, Martin Jay i Nicholas Mirzoeff rozpatrują *światoobraz* w kategoriach wizualnych, widząc w nim przedłużenie zmysłu wzroku, emanację optycznego (wzrokowego) stosunku do świata. W artykule *To co napotyka oko... (o znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury)*, gdzie tezę wyjściową stanowi konstatacja, iż zachodnia kultura od zarania „skażona” jest widzeniem i okocentryzmem, w kontekście *Czasu swiatioobrazu* pada następujące stwierdzenie: „Heidegger słusznie uważa, że korzenie dominacji obrazu tkwią w hellenistycznej Grecji i tym samym pogląd Kartezjusza jest jedynie krokiem w niewłaściwym kierunku”²¹⁴. W artykule *Nowoczesne władze wzroku* Jay prezentuje trzy charakterystyczne dla epoki nowożytnej reżimy widzenia, jednym z nich jest kartezjański perspektywizm, „model wizualny”, który stanowi „trójwymiarowa, zracjonalizowana przestrzeń widzenia perspektywicznego”²¹⁵. Jay stwierdza między innymi, iż „najbardziej rozległa Heideggerowska krytyka

²¹⁴ Ales Erjavec, *To co napotyka oko... (o znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury)*, przeł. I. Tatura, [w:] „Kultura Współczesna” 1995 nr 3-4, s. 36 i nast.

²¹⁵ Martin Jay, *Nowoczesne władze wzroku...*, dz. cyt., s. 78 i 80.

kartezjańskiego perspektywizmu znajduje się w eseju *Czas światobrazu*” i splata ją z opisywanym na kartach *Pytania o technikę* procesem przekształcenia świata naturalnego „poprzez światopogląd techniczny w ‘czuwającą rezerwę’ nadzoru i manipulacji dominującego podmiotu”²¹⁶. Z kolei Mirzoeff początków opisywanej przez siebie nowoczesnej „tendencji do wizualizowania” (obrazowanie świata w sensie dosłownym), upatruje właśnie w Heideggerowskim *światoobrazie* (stanowisko Mirzoeffa omawiam szczegółowo niżej). Welsch nie jest zatem jedynym, który wiąże *światoobraz* z widzeniem.

5.1.2. Społeczeństwo obrazkowe²¹⁷

„Hegemonię widzialnego” ustanawiają również te interpretacje, które wskazują na obrazowy charakter życia współczesnego.

Pierwszym filarem społeczeństwa obrazkowego jest ilościowy przyrost obrazów wszelkiego autoramentu w przestrzeniach życia codziennego (od billboardów, przez fotografie, po Internet). W przypadku tego rodzaju diagnoz polegam na badaczach eksplorujących obszar wizualności jeszcze przed *zwrotem wizualnym*:

„Żyjemy w erze wizualnej (*visual age*) – powiada Ernst Gombrich. – Obrazy bombardują nas od rana do wieczora. Czytając przy śniadaniu gazetę, widzimy ilustrujące doniesienia prasowe zdjęcia mężczyzn i kobiet, podnosząc oczy znad gazety, napotykamy obrazy na płatkach śniadaniowych...”²¹⁸.

„W miastach, których żyjemy – konstatuje John Berger – każdego dnia widzimy setki obrazów reklamowych. [...] W żadnego innego typu społeczeństwie w dziejach nie występowała taka koncentracja obrazów, nie było takiej gęstości przekazów wizualnych”²¹⁹.

“Na przełomie XX i XXI wieku – twierdzi Norman Bryson – korpus obrazów krążących po całym świecie znacząco wzrósł. Reprodukacja elektroniczna zwiększyła szybkość obrazów, skróciła ich żywot, pozbawiał ciężaru i kontekstu...”²²⁰.

²¹⁶ Tamże, s. 82 (zobacz też przypis na tej stronie).

²¹⁷ Określenie to pożyczam od Fredrica Jamesona (Zob. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 193).

²¹⁸ Ernst Gombrich, *The visual image: its place in communication*, [w:] R. Woodfield (red.), *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, Phaidon, London 1996, s. 41.

²¹⁹ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 129.

²²⁰ Norman Bryson, „Kultura wizualna” i niedostatek obrazów, [w:] „*Artium Quaestiones*” (XVII), dz. cyt., s. 333 i nast.

Nic dodać, nic ująć: dom, miasto, media, wirtualność, jesteśmy dosłownie osaczeni przez obrazy, nie ma przed nimi ucieczki.

Warto zwrócić uwagę, iż obok tezy o profuzji obrazów, skądinąd słusznej, wyrasta niekiedy swego rodzaju obszar „niedopowiedzenia-uogólnienia”, gdzie ze stwierdzeniem przyrostu obrazów, idzie stwierdzenie „przyrostu wizualności”, ostatecznie wyciągamy wniosek, iż przestrzenie życia codziennego ludzi współczesnych są nasycone i obrazami, i wizualnością. Weźmy na przykład następującą wypowiedź Krzysztofa Olechnickiego: „Żyjemy w wieku rozbuchanego wizualizmu, przytłoczeni obrazami, których krzyki zlewają się w kakofoniczny szum informacyjny”²²¹. Nie wiemy do końca, czy ów „rozbuchany wizualizm” jest tożsamy z przyrostem obrazów, czy też znaczy coś jeszcze, w każdym razie tego rodzaju niedopowiedzenia-uogólnienie ugruntowują „hegemonię widzialnego”.

Drugim spektakularny, symulacyjny, zmediatyzowany, odrealniony charakter życia współczesnego, winne temu są przede wszystkim obrazy. Chodziłoby tu więc o Deborda i jego *Spoleczeństwo spektaklu*, książkę napisaną w roku 1967, którą otwiera stwierdzenie: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”²²². Spektaklu – narzędzia uprawomocniającego panujący system – nie powinno utożsamiać się tylko i wyłącznie z obrazami (medialnością), jest nim również zaproponowany (narzucony) przez system sposób spędzania czasu wolnego²²³. Ale to obrazy, serwowane przez środki masowego przekazu, wydają się być jego najważniejszą składową²²⁴. Obrazy, które przechwytyują ludzi i zobowiązują do uczestnictwa i odtwarzania reguł spektaklu: „im więcej kontemplanuje, tym mniej żyje; im silniej utożsamia się z oficjalnymi obrazami szczęścia, tym gorzej rozumie swoje życie i pragnienia”²²⁵. A są to obrazy „oderwane od wszystkich przejawów życia”, konstruujące świat, w którym „kłamstwo samo się okłamuje”²²⁶. W przestrzeni spektaklu – powiada Debord – „pewna część świata odrywa się od świata,

²²¹ Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 278.

²²² Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.

²²³ Tamże, s. 34 i nast.

²²⁴ Tamże, s. 33-44.

²²⁵ Tamże, s. 43.

²²⁶ Tamże, s. 33.

występuje przed nim jako jego p r z e d s t a w i e n i e i jest wobec niego nadrzędna²²⁷. Ścieżką wydeptaną przez Deborda podąża Jean Baudrillard. Opisywana przez niego *precesja symulaków* to etap ewolucji obrazu/znaku kiedy – jak twierdzi francuski filozof – „mapa poprzedza terytorium [...] mapa rodzi terytorium”²²⁸. Mówiąc najprościej: to, co wykreowane (głównie przez przemysł medialny i rozrywkowy) staje się rzeczywiste, zobowiązujące, istniejące. Poprawiane w programach do obróbki zdjęć ciała modelek (niekiedy wręcz oszpecone), stają się zobowiązującym układem odniesienia dla tysięcy młodych kobiet. Obok Deborda i Baudrillarda sytuuje się Welsch, w swoich esejach poświęconych procesom estetyzacji niemiecki filozof opisuje między innymi zjawisko „odrealnienia rzeczywistości”, polegające na tym, iż rzeczywistość „traci na wadze, podlega trwałym procedurom nadawania lekkości, przestaje być czymś wiążącym, nabiera charakteru gry”²²⁹. Punktem wyjścia jest dla Welscha to, iż rzeczywistość medialna – autor *Estetyki i anestetyki* ma na myśli przede wszystkim telewizję – jest w coraz większym stopniu zmanipulowana, symulowana, co więcej ludzie doskonale zdają sobie z tego sprawę²³⁰. „Jeśli istnieje gdzieś ‘lekkość bytu’ – powiada Welsch – to właśnie w przestrzeni mediów elektronicznych”²³¹. Konsekwencją takiego doświadczania mediów jest „rozmiękczenie” naszego nastawienie do rzeczywistości – medialnej i pozamedialnej. Po pierwsze, wraz z postępującą manipulacją i symulacją przestajemy wymagać od światów medialnych realności, „zmieniamy nasze ujęcie rzeczywistości, podążamy drogą odrealnienia”²³². Po drugie, codzienność wydaje nam się – jak powie Welsch – „lżejsza, mniej natrętna, mniej wiążąca”, również tu podążamy drogą symulacji²³³. Kończąc i podsumowując ten watek: Debord, Baudrillard i Welsch ugruntowując „hegemonię widzialnego”, dowodząc jak dalece życie ludzi współczesnych przechwytywane i odkształcane jest przez obrazy medialne.

Trzecim filarem społeczeństwa obrazkowego jest opisywana przez Nicholasa Mirzoeffa nowoczesna i ponowoczesna tendencja do wizualizowania egzystencji:

²²⁷ Tamże, s. 42.

²²⁸ Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 176.

²²⁹ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt. s. 125.

²³⁰ Tamże.

²³¹ Tamże.

²³² Tamże, s. 125 i nast.

²³³ Tamże, s. 126.

„[...] kultura wizualna – powiada Mirzoeff – nie ogniskuje się wokół obrazów, ale wokół nowoczesnej (*modern*) tendencji do obrazowania albo wizualizowana egzystencji. Owa tendencja czyni nowoczesność radykalnie inną od starożytności i średniowiecza. Jakkolwiek wizualizowanie było powszechne w czasach nowożytnych (*modern*), obecnie staje się odczuwalnym przymusem (*compulsory*)”²³⁴.

Dodajmy, iż autorowi *An Intruduction to Visual Culture* chodzi o wizualizowanie tego, co samo z siebie wizualne nie jest²³⁵. W ramach opisywanego przez siebie fenomenu Mirzoeff plasuje między innymi aparat Roentgenowski, teleskop Hubble, urządzenia służące do wizualizowania pracy mózgu i serca oraz wizualizację środowiska komputerowego (intuicyjne, obrazkowe, interfejsy)²³⁶. Mirzoeff upatruje w tendencji do wizualizowania dominanty kulturowej, która odgranicza nowoczesność od średniowiecza i antyku, sędzę, iż jest to wniosek nieuprawniony, nie wydaje się bowiem, aby ludzie pre-nowocześni nie chcieli wizualizować, co najwyżej nie mieli ku temu środków. Ale czy formą wizualizowania tego, co samo z siebie wizualne nie jest, nie jest przypadkiem obrazowanie Boga i to wbrew zakazom? Astronomia znana była już w starożytności, czy nie oznacza to, iż starożytni chcieli wejrzeć w niebo, czy zodiak nie jest przypadkiem obrazowania? Czy wizualizowaniem nie są wreszcie rysunki anatomiczne Leonarda da Vinci (nie wiadomo, gdzie Mirzoeff plasuje początek nowożytności)? Wspomnijmy też o tym – co pewnie wiele wyjaśni – iż Mirzoeff popełnia błąd opierając swój wywód o Heideggerowski *światoobraz*, jedno z pierwszych zdań odnośnie tendencji do wizualizowania brzmi: „Jednym z pierwszym, który zauważył ten fenomen, był niemiecki filozof Martin Heidegger, który określił go jako *światoobraz (world picture)*”²³⁷. Następnie Mirzoeff przytacza ten ustęp z eseju *Czas światoobrazu*, gdzie Heidegger stwierdza, iż *światoobraz* jest możliwy wyłącznie w epoce nowożytnej, że antyk i średniowiecze nie mogły przemieścić świata w obraz²³⁸. Jak pamiętamy nowożytne *obrazowanie* nie jest tożsame z wizualizowaniem (czynieniem obrazów wizualnych), chodzi o to, iż człowiek nowoczesny ustala świat (ujmuje w definicje i czyni użyciem). Owszem, elementem *światoobrazu* jest obraz z teleskopu Hubble, ale jest nim również zupełnie nie-obrazowa formuła matematyczna i nie posiadająca żadnej wizualnej reprezentacji koncepcja

²³⁴ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction...* dz. cyt., s. 5 i nast.

²³⁵ Tamże, s. 5.

²³⁶ Tamże, s. 5 i nast.

²³⁷ Tamże, s. 5.

²³⁸ Tamże.

socjologiczna. To błędne odczytanie jest motorem proponowanej przez Mirzoeffa (nowej) kultury wizualnej.

5.1.3. Ogólna teza o kulturze wizualnej – podsumowanie

Ogólna teza o kulturze wizualnej ustanawia „hegemonię widzialnego” w dwóch ruchach, po pierwsze, wyróżnia wzrok jako zmysł fundujący człowieka, nowoczesność albo cywilizację zachodnią w ogóle, po drugie, stwierdza, iż współczesne społeczeństwo zachodnie jest „społeczeństwem obrazkowym”, co oznacza ilościowy przyrost obrazów oraz ich krytyczne znaczenie dla ludzi współczesnych. Oba wektory (tak trafne, jak błędne interpretacje) konstruują pospołu duży – wizualny – kwantyfikikator: kultura zachodnia to kultura wizualna. I choć jest to prawda (nawet mimo wskazanych błędów²³⁹), to może ona też prawdę skrywać. Nie wykluczone bowiem, iż kolejna narracja maskująca – „wizualna estetyzacja” – będąca dziełem badaczy zajmujących się kulturą wizualną (albo kulturą wizualną i estetyką), jest właśnie reperkusją ogólnej tezy o kulturze wizualnej.

5.2. Narracja maskująca nr II: estetyzacja jako „estetyzacja wizualna”

Druga z wyróżnionych przeze mnie narracji maskujących – „estetyzacja wizualna” – ujawnia się chyba najpełniej w traktujących o procesach estetyzacji życia codziennego tekstach Wolfganga Welscha (najbardziej rozpoznawalnego i zasłużonego badacza tych zjawisk). Mam tu na myśli klasyczną *Estetykę i anestetykę*, zbiór esejów *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki* oraz artykuł *Na drodze do kultury słyszenia?*. Sama

²³⁹ Przypominam, iż nie zamierzam na kartach niniejszej rozprawy odwoływać kultury wizualnej. Krytyka Welscha nie miała tego na celu, nawet jeśli niemiecki filozof myli się, nie zmienia to faktu, iż żyjemy w kulturze wizualnej i nie wydaje się, aby w najbliższym czasie coś miało (mogło) się tutaj zmienić.

Nawiasem mówiąc, narracja, iż kultura grecka jest zorientowana na wzrok, a kultura judajska na słuch jest przykładem wybiórczego podejścia do materiały badawczego. Teza o „słuchocentryzmie” starożytnych Izraelitów budowana jest w oparciu o to, iż obcowanie z Bogiem polegało tam na słuchaniu, wstuchiwaniu się w jego głos Boga i głos proroków (*de facto* był to również głos Boga). Owszem, ale było to pokłosiem tego, iż Bóg był bezcielesny i ze swoim ludem mógł kontaktować się tylko i wyłącznie za pomocą głosu, nie ma więc nic dziwnego w tym, iż hebrajczycy słuchali. Idźmy dalej, obecność pierwszych ludzi określona jest w kategoriach *stricte* wizualnych (widzieć / nie widzieć swoją nagość), Wieża Babel jest znakiem wizualnym, później będziemy mieć „wszystko widzące oko”, podobnych przykładów można by pewnie znaleźć więcej. Izraelici byli ludźmi w tym samym stopniu, w jakim byli nimi Grecy i ich kultura była wzrokocentryczna.

kategoria „estetyzacja wizualna” została zaczerpnięta z ostatniego ze wskazanych artykułów. Ustalenia Welscha chciałbym uzupełnić mniej zwięzłymi wypowiedziami Normana Brysona, Mieke Bal oraz Piotra Sztompki. Wspomniane teksty Welscha są już pozycjami klasycznymi, dlatego też nie zamierzam ich tutaj w całości rekonstruować, jestem przekonany, iż czytelnik zna je doskonale. Moim zamiarem jest pokazanie tego, w jaki sposób ów nobliwy i wpływowy klasyk myśli estetycznej zamazuje proces przejścia od estetyki wizualnej do estetyki haptycznej, który dokonał się w przeciągu ostatniego stulecia, i który w ostatnim czasie (na pewno na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat) zdaje się znacząco przyspieszać. Takiego odczytania, jak sądzę, czytelnik się nie spodziewa.

5.2.1. Estetyzacja według Wolfganga Welscha

Zanim przejdę do krytyki tekstów niemieckiego filozofa, wypadałoby odnieść się do pewnej kwestii, która w przypadku poruszanego przeze mnie zagadania ma, jak mi się wydaje, niebagatelne znaczenie – chodzi o moment publikacji artykułów, do których zamierzam się odnieść, a tym samym o rzeczywistość, której obserwacja była podstawą do sformułowania zawartych w tych artykułach ustaleń.

Wymienione przeze mnie artykuły i wystąpienia konferencyjne Welscha (te drugie ujęte w zbiorze esejów *Estetyka poza estetyką...*) pochodzą z lat 1991-96 (chodzi oczywiście o pierwsze publikacje). Podstawą do sformułowania zawartych w nich tez są więc druga połowa lat osiemdziesiątych oraz pierwsza połowa ostatniego dziesięciolecia XX wieku (w tekście *Estetyka i anestetyka*, z roku 1991, pada wprowadzie: „Coolness – nowa cnota lata osiemdziesiątych – to znak nowej anestetyki...”²⁴⁰, wydaje mi się jednak, iż należałoby przyjąć, iż chodzi tu o drugą połowę rzeczony dekady²⁴¹). Twierdzę, co zostanie niżej wykazane, iż Welsch diagnozuje estetyzację wizualną i uznaje ją za błędną. Zważywszy jednak na określony okres czasowy, mogłaby powstać wątpliwość, iż niemiecki filozof ma rację, istnieją bowiem przesłanki, aby twierdzić, iż faktycznie

²⁴⁰ Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 525.

²⁴¹ Ustalenie to nie ma znaczenia fundamentalnego, nawet jeśli dokonana przeze mnie redukcja jest pochopna, nie będzie to miało implikacji dla późniejszych twierdzeń. Po prostu bardziej prawdopodobne wydaje mi się, iż tekst z roku 1991 opisuje okres pięciu, a nie dziesięciu lat wstecz.

„boom estetyzacyjny”²⁴², o którym pisze ma charakter wizualny. Lata osiemdziesiąte kojarzą nam się niezmiennie z kolorowym, migotliwym, *Euro disco* oraz *Italo disco* (np. Sandra Cretu, Sabrina, C. C. Catch, Modern Talking etc.), pobyt w Europie Zachodniej przed przełomem antykomunistycznym roku 1989 był również doświadczeniem świata pełnego kolorów²⁴³, pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych to z kolei okres kiedy wizualność (w moim rozumieniu) wraca do przestrzeni publicznej polskich miast, przede wszystkim pod postacią profesjonalnej i chałupniczej reklamy, w trybie intensywnej, naśladowczej, westernizacji.

Przesłanki są słuszne i zgadzam się z tym, iż są to momenty estetyki wizualnej, która w toku minionego stulecia występuje oczywiście obok wektora haptycznego (ma jednak status „estetyki gorszej” i spychana jest sukcesywnie na margines przez kulturowy *mainstream*), Welscha interesuje jednak coś innego. W moim przekonaniu, do czego będą starał się przekonać czytelnika w dalszej części tekstu, niemiecki filozof opisuje momenty estetyki haptycznej za pomocą kategorii wizualnych. Najpewniej z tego powodu, iż haptyczności nie rozpoznaje, nie domyśla się jej istnienia. Choć diagnoza Welscha jest, ogólnie rzecz biorąc, błędna, a powiedziałbym, iż nawet szkodliwa (filozof z pasją atakuje „wizualną estetyzację”, proponując w jej miejsce *minimal art* albo dekonstruktywizm, będące w jego mniemaniu momentami nie-doznawania, pauzami, proponuje więc estetyki idące krok w krok z brakiem, silnie redukujące zbiorowość, odrzucające od siebie „zanieczyszczenia”, nietolerancyjne), to sam fakt, iż Welsch odczuł konieczność jej spisania ma dla nas znaczenie niebagatelne. Zaryzykowałbym stwierdzenie, iż niemiecki filozof zaznacza na wektorze czasu moment kiedy estetyka haptyczna przestaje być punktowa, kiedy odrywa się od przestrzeni-kontekstu bogactwa, sztuki, światowej polityki i gospodarki etc (opisywany przez Welscha „boom estetyzacyjny” dokonuje się w miejskiej przestrzeni publicznej, galeriach handlowych, w obszarze życia codziennego zwyczajnych ludzi). Byłby to również moment kiedy estetyka haptyczna definitywnie przestaje być instrumentarium wybitnych architektów i designerów, stając się zwyczajowym „sposobem działania”. **Wracając do pytania, od którego rozpoczęliśmy ten wątek – choć Welsch w swoich tekstach traktujących o procesach estetyzacji opisuje drugą połowę lat**

²⁴² Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt., s. 32.

²⁴³ Zob. na przykład: Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 19, gdzie autor opisuje własne doświadczenie barwności świata za „żelazną kurtyną”.

osiemdziesiątych i pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych, nie powinniśmy tego opisu łączyć z charakterystyczną dla tego okresu barwnością, nagromadzeniem, migotliwością, której przykładem może być bardzo prężna podówczas subkultura disco (*Euro disco, Italo disco*) albo westernizacja-koloryzacja Polski po przełomie roku 1989, niemiecki filozof opisuje wyłaniającą się ze stref ekskluzywnych estetykę haptyczną, którą błędnie przenicowuje na wizualność.

I jeszcze jedna uwaga podobnego rodzaju, zbiór esejów *Estetka poza estetyką...*, zredagowany przez Krystyną Wilkoszewską, wydany został w Polsce w roku 2005, Welsch przygotował z tej okazji krótką notę wprowadzającą, traktując ją jako swego rodzaju prolongatę ustaleń spisanych w latach 1991-96 (koncepcja estetyczna Welscha jest bardzo spójna, wspomniane teksty można traktować jako jedną wypowiedź). Przyjmuję, iż niemiecki filozof nie dostrzegł w polu estetyczności nic takiego, co obligowałoby go do przeformułowania swoich ustaleń. A zatem, estetyzacja „spisana” w roku 1991 równa się w przybliżeniu estetyzacji *Anno Domini 2005*²⁴⁴. Przyjęcie takiego założenia pozwala nam w trakcie lektury artykułów Welscha rozglądać się dookoła.

W artykule *Na drodze do kultury słyszenia?*, w którym Welsch wyprowadza postulat zorganizowania cywilizacji zachodniej nie podług wzroku, ale podług słuchu – człowiek nastawiony na słuchanie jest zdaniem filozofa lepszym człowiekiem, szanse na przetrwanie gatunku ludzkiego i planety Ziemia są większe w nie-wyzywającej kulturze akustycznej – pada między innymi takie stwierdzenie:

„Estetyzujące tendencje ostatnich lat nie oszczędziły żadnego zakątka naszego jestestwa, jak i świata naszych wytworów. I tak jak proponuje się redukcję podrażnień wizualnych, tak nie powinno się też dopuszczać do akustycznego przestyliżowania – żadnego nadmiernego akustycznego stylizowania jako dopełnienia lub dowodu równouprawnienia względem szalejącej wizualnej estetyzacji [wyr. – MP]”²⁴⁵.

²⁴⁴ Podejrzewam, iż postawiony pod ścianą, Welsch odpowiedziałby, iż opisywane przez niego procesy się nasiliły.

²⁴⁵ Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, dz. cyt., s. 74.

A zatem, Welsch konstatuje: (1) totalność i dojmującą nadmierność estetyzacji w ostatnich latach (przypomnijmy: od połowy lat osiemdziesiątych po dzień dzisiejszy) oraz (2) *stricte* wizualny charakter tegoż zjawiska.

Wizualnie nacechowany jest język opisu procesu estetyzacji. W artykule *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki* (referat wygłoszony w roku 1995 na kongresie International Association for Aesthetics) niemiecki filozof stwierdza, iż estetyzacji polega na „spektakularnym zdobieniu rzeczywistości designerskimi błyskotkami [...] koncentruje się na przedmiotach i ich powierzchniowym wyglądzie”²⁴⁶, zaś jej rezultat to rzucający się w oczy „*embellishment* [ornament, dekoracja, przystrojenie]”²⁴⁷. Idąc dalej tym tropem: „w środowisku miejskim estetyzacja oznacza nadawanie pięknego czy ładnego wyglądu”²⁴⁸, „fasady [budynków] wyglądają coraz ładniej”²⁴⁹. Zdaniem Welscha również „ekologia w znacznej mierze jest dziś jedną z branż upiększania”²⁵⁰. W innym miejscu, bazując na jednym z „podstawowych praw estetycznych”, które głosi, iż nasza percepcja potrzebuje nie tylko pobudzenia, ale i momentów spoczynku, Welsch „skazuje na niepowodzenie panoszącą się dzisiaj tendencję do upiększania wszystkiego [...] Gdy wszystko ma piękny wygląd, nic nie jest piękne”²⁵¹. Ostatecznie Welsch stwierdza anestetyzację – strategię radzenia sobie z nadmierną estetyzacją, która polega na odmowie „percepcji niebiańsko ładnego środowiska”²⁵².

Trudno doprawdy wskazać wszystkie momenty kiedy filozof pisze o estetyzacji w kategoriach procesu upiększania, nadawania przestrzeniom życia codziennego ładnego wyglądu. Wybrałem fragmenty, które wydały mi się w miarę reprezentatywne, gdzie wskazane jest, iż designerzy koncentrują się na powierzchniowym wyglądzie przedmiotów, gdzie jest mowa o ładnych fasadach budynków, gdzie ekologia jest wpisywana w proces upiększania (chodzi najpewniej o formowanie przyrody, uładanie jej, nadawania terenom

²⁴⁶ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt., s. 70.

²⁴⁷ Tamże.

²⁴⁸ Tamże, s. 41.

²⁴⁹ Tamże, s. 40.

²⁵⁰ Tamże, s. 32.

²⁵¹ Tamże, s. 70.

²⁵² Tamże, s. 122.

zielonym, w miastach i poza nimi, określonego, pożądanego, kształtu – wyglądu²⁵³), gdzie wreszcie Welsch pisze o niebiańsko pięknym wyglądzie.

Po zsumowaniu tych wszystkich faktów, wychodzi na to, iż w ujęciu niemieckiego filozofa, dokonująca się obecnie estetyzacja łączy się w linii prostej ze zwalczaną na przełomie XIX i XX wieku (albo już od drugiej połowy XIX stulecia) przez Morrisa, Sullivana, van de Veldego, Muthesiusa bądź Loosa tendencją do zdobienia, ornamentyzacji [*embellishment*]. W trakcie lektury odnosimy wrażenie, iż pomimo podjętej w tamtym czasie walki, nic w tej kwestii się nie zmieniło, wciąż tkwimy w przestrzeniach przeładowanych instrumentami mającymi kreować wizualne przyjemności, w przestrzeniach ociekających wizualnym – drażniącym – pięknem.

Idźmy dalej, Welsch konstatuje historyczną ciągłość, niezmienną procesów estetyzacji, podsumowując opisywane przez siebie zjawiska, a więc *styling* jednostki, przestrzeni miejskiej, środowiska naturalnego, filozof stwierdza:

„Opisane zjawiska nie oznaczają powstania nowych sfer estetyczności. Aktywność estetyczna i orientacja estetyczna zawsze odnosiły się też do realnego świata – jakkolwiek pomijałaby ten fakt dyscyplina o nazwie estetyka. W dzisiejszych czasach *novum* stanowi jedynie rozmiar i ranga tej aktywności estetyzacyjnej. Estetyzacja stała się globalną i pierwszorzędną strategią”²⁵⁴.

W innym miejscu Welsch dodaje, iż obserwowana dziś estetyzacja „nawiązuje do prastarej, elementarnej potrzeby pięknego świata, który swoją formą powinien odpowiadać naszym upodobaniom”²⁵⁵. Filozof nie dostrzega, iż tąpnięcie w polu sztuk plastycznych, które dokonało się na przełomie XIX i XX wieku, z czasem przesunęło się w przestrzeń życia codziennego, każe nam wierzyć, iż w polu estetyczności nie dokonują się zmiany o znaczeniu fundamentalnym, unieważnia różnice, nad którymi, w moim przekonaniu, nie można przejść do porządku. Nie można bowiem na tym samym wektorze estetyzacji umieścić wiedeńskiej katedry św. Stefana i multiplikującej ją w trybie lustrzanym budynku Haas Building (Hansa Hollein, 1990). Barwna (dach), bogato zdobiona szata gotyckiej katedry św. Stefana to esencja estetyki wizualnej, szklista, gładka, powierzchnia Haas Building to konstrukcja wirtualnego dotyku, w którą wpisany jest

²⁵³ „Nawet ekologia jest pod względem estetycznym partnerem ekonomii. Zmierza w kierunku branży upiększania i faworyzuje *styling* środowiska w sensie ideałów estetycznych, takich jak kompleksowość, czy piękno natury”. (Zob. Tamże, s. 119).

²⁵⁴ Tamże, s. 120.

²⁵⁵ Tamże, s. 33.

również przechwycony i wygładzony wizerunek leciwej katedry (w zasadzie wizerunek-dotyk). Nie można zakładać, iż owe dwa (trzy, wliczając lustrzaną multiplikację) budynki to te same estetyzacje.

Wiemy już, iż Welsch diagnozuje „estetyzację wizualną”, przejdźmy teraz do kwestii kluczowej – przyjrzyjmy się bardzo uważnie temu, w jaki sposób określany jest przezeń jej desygnat. Wyżej przytoczyłem fragment tekstu, gdzie filozof pisze o „designerskich błyskotkach”²⁵⁶, to dobry punkt wyjścia. W zbiorze esejów *Estetyka poza estetyką...* czytamy, iż w przestrzeni miejskiej „niemal wszystko przechodzi zabieg faceliftingu. Centra handlowe uzyskują elegancki, szykowny, zachęcający wygląd. [...] *Boom* estetyzacyjny nie oszczędził niemal żadnej kostki brukowej czy klamki u drzwi”²⁵⁷. Tego rodzaju estetyzację rzeczywistości Welsch podsumowuje jako „osładzanie estetycznym *flair*”²⁵⁸. W artykule *Estetyka i anestetyka*, z roku 1991, Welsch opisuje dialektykę szeroko rozumianej estetyzacji i anestetyzacji. Kilka słów wyjaśnień odnośnie tego drugiego pojęcia. Anestetyka, tak, jak rozumie ją niemiecki filozof, tematyzuje „stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania [...] brak doznań, w sensie utarty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania...”²⁵⁹. Anestetyzacja to zatem proces, który zaprowadza szeroko pojmowane nie-doznawanie. Zdaniem Welscha dokonująca się obecnie estetyzacja przeradza się właśnie w anestetyzację i to, dodajmy, na wielu frontach. Nas interesować będzie tylko jeden z nich – przestrzeń życia codziennego (realne, a nie wirtualne). Filozof zwraca uwagę, iż „lifting naszych zachodnioniemieckich miast, zwłaszcza stref handlowych [...] mimo całego szykownego ożywienia i umiejętności inscenizacji, kończy się znowu wyłącznie na monotonii”²⁶⁰. Welsch podaje kilka przyczyn takiego stanu rzeczy, jednym z nich jest to, że:

[...] większość tych inscenizujących konsumpcję budowli dekoracyjnych, gdy im się dokładniej przyjrzeć, okazuje się pusta i widmowa, nie nadaje się do skupionego oglądu – bo też znieczulią się nas systematycznie na postrzeganie faktury i szczegółu. Elementów wystroju *nie powinno* się

²⁵⁶ Przypominam, aby nie myśleć o nich w kategoriach charakterystycznej dla subkultury disco migotliwości. Kontekst, który zaraz odtworzę, to wyklucza.

²⁵⁷ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt., s. 32.

²⁵⁸ Tamże, s. 33.

²⁵⁹ Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 522.

²⁶⁰ Tamże, s. 524.

wcale postrzegać jako takich, powinny one jedynie wytwarzać nastrój stymulacji do pięknego życia i konsumowania”²⁶¹.

Autor *Estetyki i anestetyki* opatruje ten stan rzeczy komentarzem: „znieczulenie na fakty estetyczne [...] pilnie potrzebne w obliczu ich ubóstwa”. Podsumujemy, Welsch odnajduje następujące wskaźniki estetyzacji: kostka brukowa, klamka, designerskie błyskotki, lifting czy też facelifting (tymi dwoma określeniami filozof posługuje się zawsze przy okazji opisywania estetyzacji w przestrzeni miejskiej, są one niemalże jej synonimem), elegancja, szykowność, osładzanie, monotonia, pustka, widmowość, znieczulenie na fakturę i szczegół, ewidentna anty-wizualność (przestrzeń, która nie nadaje się do skupionego oglądu, której *nie powinno* się oglądać).

Wszystkie wskazane wyżej wskaźniki estetyzacji, należy w istocie odczytać jako momenty haptyczne. Trudno wyobrazić sobie kostkę brukową albo klamkę do drzwi, które faktycznie uzbrojone byłyby w jakości wizualne (ostatni raz robiła to secesja), chodzi tu najpewniej o równe, płaskie, przylegające do siebie kostki oraz o metaliczne, chłodne, lśniące, zapewne okrągłe klamki. Welschowską „estetyzację wizualną” dekonstruuje (i to być może najbardziej) fakt, iż pisze on o estetyzacji przestrzeni miejskiej w kategoriach liftingu bądź faceliftingu (wpiszmy w to ową kostkę brukową). Lifting (czy też facelifting) to chirurgiczny zabieg kosmetyczny, polegający, najogólniej mówiąc, na „podniesieniu” skóry, w jego efekcie skóra odmładza się o jakieś kilka, kilkadziesiąt, lat – staje się gładza, bardziej „naciągnięta”, delikatniejsza, nastoletnia. A zatem, w przestrzeni miejskiej dokonuje się powszechne „usuwanie zmarszczek”, wygładzanie wszelkich w ogóle niedoskonałości. Chodzi tu, jak sądzę, o wspomnianą kostkę brukową (równiutko ułożoną), ale też o rozpanoszenie się, wszędzie gdzie to tylko możliwe, szkła, chromowanego metalu, marmurów, granitów etc. Mam tu na myśli zarówno fasady i wnętrza sklepów, butików bądź budynków biurowych, jak i małą architekturę oraz meble miejskie (w przypadku tych drugich lifting jest równoznaczny z utratą użyteczności – np. ulica Tumska w Płocku). Jednak owo naciąganie czy też wygładzanie „skóry miasta” jest ruchem w kierunku estetyki haptycznej (wirtualny dotyk), nie jest wcale „wizualną estetyzacją”. Idąc dalej – elegancja i szykowność – jakości tych nie da się powołać do życia przy pomocy instrumentarium estetyki wizualnej, barwność, różnorodność, nagromadzenie i

²⁶¹ Tamże, s. 525.

narracja są w tym wypadku zdecydowanie wykluczone. Elegancja i szykowność realizują się dziś w trybie – bardziej „powściągliwej” – estetyki haptycznej. Kolejna kwestia – osładzanie – na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, iż jakoś tę wypadłoby dopisać do pola estetyki wizualnej, sugeruje bowiem ornamentację, nagromadzenie, wreszcie kiczowatość. Sądzę jednak, iż interesujący nas wskaźnik estetyzacji dałoby się z powodzeniem przekuć na „lukrowanie”. Ostatecznie wydaje mi się, iż owo osładzanie/lukrowanie dotyczy przede wszystkim opisywanych przez Welscha przestrzeni konsumpcji, stref handlowych. W takim wypadku chodziłoby najpewniej o koincydencję szkła, gładkich powierzchni, połyskliwości, świetlnych iluminacji oraz „haptycznych” barw²⁶² – jakości konstruujących świat butików. To, że „estetyzacja wizualna” ma w rzeczywistości niewiele wspólnego z estetyką wizualną, potwierdza wreszcie monotonia, pustka, widmowość, znieczulenie na fakturę i szczegół, konstatacja, iż elementów wystroju *nie powinno* (podkreślmy za Welschem) postrzegać się jako takich. Po zsumowaniu tych wskaźników znów okaże się, iż niemiecki filozof opisuje świat ze szkła, metalu, gładkich, jednolitych, powierzchni, a więc świat Loosa i Miesa, który nie był światem wizualnego piękna.

Znamiennie i warte podkreślenia jest to, iż nie znajdując satysfakcjonującego, wizualnego, piękna, Welsch przekuwa estetyzację (*de facto* estetykę haptyczną) na anestetyzację – stan, w którym doznawanie ulega zawieszeniu. Nie podejrzewa, iż ma do czynienia z próbami wpisania w środowisko jakości (i doznań) zupełnie innego rodzaju.

Przechodząc do podsumowania, twierdzę, iż Welsch popełnia błąd pisząc o „wizualnej estetyzacji”, (wizualnym) upiększaniu środowiska oraz stwierdzając, iż w polu estetyczności nie dokonały się w ostatnim czasie fundamentalne zmiany. Wskaźniki (desygnaty) estetyzacji, którymi filozof posługuje się w trakcie opisu interesującego nas fenomenu, skłaniają do tego, aby sądzić, iż diagnozuje on historyczny moment – niech to będzie połowa lat osiemdziesiątych – kiedy estetyka haptyczna opuszcza przestrzenie ekskluzywne i przedostaje się w obszar życia codziennego przeciętnego człowieka (uczestnika miejskiego życia oraz bywalca galerii handlowej). Jest to o tyle interesujące, iż druga połowa lat osiemdziesiątych to również czas kiedy na scenę wkracza – na wskroś

²⁶² Nie są to w żadnym razie barwy, które konstruują moment patrzenia. Szczegółowo omówię tę kwestię w dalszej części pracy.

haptyczna – architektura dekonstruktywistyczna (za moment ugruntowujący ten nurtu można uznać, zorganizowaną w MoMA przez Philipa Johnsona i Marka Wigley’a, w roku 1988, wystawę *Architektura Dekonstruktywistyczna*). (Gwoli jasności, wektor haptyczny, który opisuje autor *Estetyki i anestetyki* z dekonstrukcją nie ma nic wspólnego).

5.2.2. Głosy o estetyzacji ze strony badaczy kultury wizualnej: Norman Bryson i Mieke Bal

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na dwie, krótkie, uzupełniające się, głosy o estetyzacji autorstwa Normana Brysona i Mieke Bal. Choć nie są to wypowiedzi rozbudowane, zakładam ich wysoką wartość informacyjną, padają one bowiem w toku gorącej debaty nad tekstem Bal *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, w ramach której konstruowane i dekonstruowane są definicje „kultury wizualnej” (w sensie dziedziny naukowej i dziedziny kultury jako takiej) czy też „wizualności”, nie wydaje mi się, aby Bryson i Bal wypowiadali się wówczas pochopnie, nie poprzedzając swoich wypowiedzi głęboką refleksją²⁶³. Mówiąc konkretnie, chodzi mi o komentarz Brysona do wspomnianego tekstu oraz o odpowiedź jaką autorowi *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* udziela Bal.

W odpowiedzi na artykuł Bal, w którym autorka poddaje druzgocącej krytyce „wizualny esencjalizm”²⁶⁴, poszukując uzasadnień dla istnienia obszaru humanistyki, który byłby dedykowany kulturze wizualnej, Bryson stwierdza, iż adekwatną diagnozą współczesności, obok tezy o profuzji obrazów w świecie ponowoczesnym, jest teza, w pewnym sensie odwrotna, ogniskująca się wokół zasady „niedostatku, niedoboru, nieadekwatności obrazów – że zwyczajnie nigdy nie jest ich dość”²⁶⁵. Zdaniem Brysona, który powołuje się w tej kwestii na Camiela van Winkela, w obszarze „współczesnej wizualności główną siłą napędową staje się nieustająca presja by wizualizować, by poszerzać i zwiększać okazje do

²⁶³ Zob. Mieke Bal, *Wizualny esencjalizm...*, dz. cyt.

²⁶⁴ Postawa badawcza separująca obiekt wizualny i akt patrzenia, proklamująca „czystość” wizualną, przemilczająca multisensoryczne sploty, pomijająca korelacje pomiędzy obrazem a tekstem (dyskursem), fakt istnienia mediów mieszanych etc.

²⁶⁵ Camiel van Winkel, *On Visibility*, prezentacja dla Jan van Eyck Academie, Maastricht, Holandia, 24 marca 2003 roku; cytata za: Norman Bryson, „*Kultura wizualna*”..., dz. cyt., s. 334.

wizualizacji”²⁶⁶. Na pierwszy rzut mogłoby się wydawać, iż teza Brysona współbrzmi z interpretacjami Nicholasa Mirzoeffa, który przyjmuje, iż to, co stanowi o (po)nowoczesnej kulturze wizualnej, to wcale nie natłok obrazów, lecz „nowoczesna tendencja do obrazowania bądź wizualizowania egzystencji [dążność] do wizualizowania rzeczy, które same z siebie wizualne nie są”²⁶⁷. Jak pamiętamy Mirzoeff ugruntowuje swoją tezę, podając przykłady teleskopu Hubble’a, promieni Roentgenowskich, urządzeń wizualizujących pracę serca i mózgu etc.²⁶⁸. Jednak Bryson nie ma tego wcale na myśli. Autor *Vision and Painting...*, obok produkcji obrazów, umieszcza na wektorze wizualizowania obszar projektowania (wizualnej stylizacji). Najpierw przytacza następujące ustalenia van Winkela:

„Obrazy same w sobie mają mniej siły, aniżeli ten *imperatyw by wizualizować* [kursywa Brysona – MP] [...] w coraz większym stopniu dzieła sztuki i inne kulturowe artefakty nie są już po prostu zrobione, lecz zaprojektowane [...] od sztuki do reklamy, mody i stylu życia [...] dominuje model produkcji całkowicie nastawiony na stylizację, kodowanie i efektywne komunikowanie”²⁶⁹.

Co podsumowuje stwierdzeniem: „całe środowisko kształtowane przez człowieka zostaje poddane imperatywowi projektowania i wizualnej stylizacji [wyr. – MP]”²⁷⁰.

Pomysłowi Brysona przyklaskuje Bał, badaczka zwalczająca na wszelkich możliwych frontach „wizualny esencjalizm”, w odpowiedzi na „imperatyw by wizualizować” stwierdza:

„Uważam propozycję Brysona, by przesunąć krytyczną uwagę z oczywistego i radosnego przyjęcia zalewu wizualnego na pytania dotyczące ‘imperatywu by wizualizować’ – do projektowania i stylizowania wszystkiego tego, co wytwarzamy zgodnie z pragnieniem patrzenia na nie – za ważny wkład, o kluczowym charakterze, do *krytycznego* badania kultury wizualnej [wyr. – MP, kursywa Bał]”²⁷¹.

Zwróćmy uwagę, iż o ile w fundującym ujęciu Camiela van Winkela „imperatyw by wizualizować” obejmuje rozmaite wektory ponowoczesnej kultury, o tyle czytając wypowiedzi Brysona i Bał można odnieść wrażenie, iż przyjęcie tegoż „imperatywu” jest przede wszystkim „imperialnym gestem” przedstawicieli studiów nad kulturą wizualną w

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Tamże, s. 5.

²⁶⁸ Tamże, s. 5 i nast.

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ Mieke Bał, *Odpowiedź*, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), dz. cyt., s. 377.

stosunku do pól designu, architektury, projektowania wnętrz, czy też przestrzeni miejskich.

Van Winkel ustanawia bardzo szeroki obszar projektowania-wizualizowania: sztuka, „inne kulturowe artefakty” (nie do końca wiadomo o co może chodzić, w istocie może to być „wszystko i nic”), reklama, moda, a nawet styl życia. Określa też jego cel: stylizacja, kodowanie i efektywne komunikowanie. Po zsumowaniu tego wszystkiego można dojść do wniosku, iż w tym, fundującym, ujęciu „imperatyw by wizualizować” oznacza przede wszystkim dwie rzeczy: po pierwsze – nieznoszalny w świecie ponowoczesnym wymóg *wizualnego bycia-w-świecie*, szeroko rozumianą wizualną obecność i komunikację, wizualne oznaczania siebie jako podmiotu w przestrzeni społecznej, gospodarczej, politycznej etc.; po drugie – estetyzację przedmiotów codziennego użytku (design), które zdaniem autora zyskują pewien wizualny sznyt (zakładam, iż w polu „innych kulturowych artefaktów” – zaprojektowanych, a nie zrobionych – znajdzie się również miejsce dla przedmiotów, którymi posługujemy się na co dzień). Rzecz jasna wektory te mogą zachodzić na siebie, można „wizualizować” styl życia za pomocą „zwizualizowanych” (zaprojektowanych, ani zrobionych) przedmiotów.

Wydaje mi się, iż Bryson i Bal odcinają się od wektora pierwszego, koncentrując uwagę na drugim. Bryson pisze o „poszerzaniu okazji do wizualizowania”, wykonuje więc ruch poza obrazy i poza to, co typowo wizualne (modę, reklamę), koncentruje uwagę na „środowisku kształtowanym przez człowieka”, a więc on czymś, co jest wyraźnie materialne, obiektywne, konkretne i odseparowane od podmiotu (trudno myśleć kategoriami środowiska o sztuce, komunikacji, modzie bądź stylizacji życia). Natomiast Bal raportuje o „stylizowaniu wszystkiego, co wytwarzamy”, a więc również o tym, co jest przedmiotowe, konkretne, techniczne i zewnętrzne w stosunku do nas, co można urabiać, modulować. Oboje kierują „imperatyw by wizualizować” w stronę tego, co znajduje się naprzeciw jednostki, co jest konkretne, materialne, „nastawne”, mocno umocowane w polu percepcji wzrokowej, porzucając przy tym aspekt *wizualnego bycia-w-świecie*. A zatem, określenia (diagnozy) „wizualna stylizacja” (Bryson) oraz „przyjemność patrzenia” (Bal) dedykowane są w głównej mierze przedmiotom, budynkom, wnętrzom, środowisku naturalnemu i środowisku miejskiemu. **Wychodzi więc na to, iż współczesny design, projektowanie wnętrz, architektura, przestrzeń miejska – a więc minimalizm, *open space*, lofty, dekonstruktywizm (Gehry z jednej strony, Libeskind z drugiej), „nowy**

modernizm” (Herzog & de Meuron), miejski facelifting (Welsch) – określone są przez „imperatyw by wizualizować”, staranie o „przyjemność patrzenia”. Dla Brysona i Bal estetyzacja stanowi nowy, odświeżający, interesujący i wart badawczego namysłu ruch w polu kultury wizualnej, ruch dopełniający implozję obrazów. Nie muszę chyba dodawać, iż jest to interpretacja zupełnie niezgodna z tym, co postuluję. Procesy estetyzacji życia codziennego są tu zatem interpretowane w bardzo podobny sposób, do tego, który proponuje Welsch. „Wizualna stylizacja” i „estetyzacja wizualna” to oblicza tego samego *przeoczenia*²⁷².

5.2.3. Procesy estetyzacji w ujęciu Piotra Sztompki

Przed tego rodzaju *przeoczeniem* nie ustrzegł się również Piotr Sztompka. Książkę *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badacza*, wydaną w roku 2005, funduje konstatacja, iż „Świat współczesny jest wyjątkowo nasycony treściami wizualnymi”²⁷³. Owo nasycanie realizuje się zdaniem Sztompki w dwóch trybach: [1] za sprawa *przedstawień wizualnych* (obrazy najróżniejszego autoramentu) oraz [2] za sprawa *przejawów wizualnych* (postrzegalne aspekty środowiska życia)²⁷⁴. Interesujące nas estetyki zdeponowane są w obszarze *przejawów wizualnych*, toteż nimi będziemy się dalej zajmować. **Najogólniej mówiąc, błąd Sztompki polega na zinterpretowaniu postrzegalnych aspektów środowiska Anno Domini 2005 jako „wizualnych”, w sensie nasyconych jakościami wizualnymi.** Przyjrzyjmy się jego interpretacji bliżej.

Sztompka zaczyna swój wywód na temat *przejawów wizualnych* od stwierdzenia pewnej historycznej prawidłowości: „W odniesieniu do takich przejawów wizualnych (a nie tylko przedstawień wizualnych) można także sformułować tezę historyczną o ich rosnącym bogactwie w miarę rozwoju społeczeństwa nowoczesnego i późnonowoczesnego”²⁷⁵. Autor *Socjologii wizualnej...* podaje kilka przyczyn takiego stanu

²⁷² Zwracam uwagę, iż wypowiedzi Brysona i Bal pochodzą z 2003 roku. O ile w przypadku omawianej wyżej interpretacji procesów estetyzacji autorstwa Welscha, można by argumentować, iż pewne zjawiska były w chwili jej spisania mniej widoczne (choć w moim przekonaniu Welsch opisuje właśnie estetykę haptyczną), o tyle interpretacja Brysona i Bal, ufundowana na „imperatywie by wizualizować”, po rozpatrzeniu współczesnych tendencji w designie i architekturze, wydaje się co najmniej zaskakująca.

²⁷³ Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badacza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 11.

²⁷⁴ Tamże.

²⁷⁵ Tamże, s. 17.

rzeczy. **Pierwszą** z nich jest intensywniejszy aniżeli we wcześniejszych epokach postęp cywilizacyjny i techniczny, owocujący ciągłym, niekończącym się, przyrostem przedmiotów, obiektów oraz urządzeń technicznych²⁷⁶. Stwierdza, iż: „Takie przedmioty, obiekty, urządzenia mają swój kształt, formę, barwę – coraz bardziej zróżnicowaną i bogatą”²⁷⁷. **Drugim** powodem rosnącej intensywności *przejawów wizualnych* jest proces urbanizacji. Zdaniem Sztompki rozwój miast oraz dominacja miejskiego życia oznacza „nieporównanie bogatsze i zróżnicowane wizualnie środowisko życia dla wielkich segmentów populacji ludzkiej”²⁷⁸. Odwołując się do opisów Los Angeles oraz Las Vegas, skreślonych przez Umberta Eco na kartach *Semiologii życia codziennego*, autor *Zaufania* zwraca uwagę na „barokową emfazę” współczesnych miast, „wizualno-mechaniczne cuda”, neony, konkludując ostatecznie, za Eco, iż „nieprześcignionym ideałem tej ekspansji wizualności jest [...] Las Vegas”²⁷⁹. **Trzecim** powodem przesycenia środowiska życia codziennego treściami wizualnymi jest zdaniem Sztompki komercjalizacja. Natłok przedmiotów-towarów na rynku rodzi konieczność ciągłego dbania o ich konkurencyjność, zdaniem autora *Socjologii wizualnej...* objawia się to „w dążeniu do atrakcyjności wizualnej, poprzez opakowanie, *design*, akcent na styl, modę itp.”²⁸⁰. **Czwartym i ostatnim** powodem wzrostu natężenia treści wizualnych w środowisku życia ludzi współczesnych jest fakt wyłonienia się społeczeństwa konsumpcyjnego zorganizowanego wokół imperatywu ciągłego dostarczania rzeczy nowych i oryginalnych²⁸¹. Sztompka pisze tutaj o kilku rzeczach, z perspektywy naszych rozważań istotne jest, iż podkreśla upowszechnienie się „wyrafinowanych przybytków handlu, które aby przyciągnąć klientów, narzucają się swoim wyglądem zewnętrznym – od wystroju wnętrza i wystaw sklepowych, aż po agresywną wizualnie architekturę supermarketów”²⁸².

Pozwolę sobie teraz zacytować nieco dłuższy fragment *Socjologii wizualnej...*, są to słowa, którymi Sztompka podsumowuje swój wywód na temat intensyfikacji treści wizualnych we współczesnym świecie:

²⁷⁶ Tamże, s. 18.

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Tamże.

²⁷⁹ Tamże.

²⁸⁰ Tamże.

²⁸¹ Tamże.

²⁸² Tamże.

„Niezależnie od ogólnej tendencji historycznej, wskazującej na rosnące znaczenie wizualnej strony życia społecznego, można zaobserwować bardziej konkretne modyfikacje lub odstępstwa od tej reguły. Także i w dawnych czasach bywały epoki „kolorowe”, przesyczone wizualnością (np. renesans, epoka wiktoriańska). [...] I bywały epoki „szare” (np. średniowiecze). W naszych czasach ciekawy jest oczywisty kontrast towarzyszący przełomowi antykomunistycznemu roku 1989, pomiędzy szarością i przaśnością świata życia codziennego w realnym socjalizmie a błyszczącą barwnością nowej cywilizacji rynkowej, konsumpcyjnej, kapitalistycznej. [...] Dzisiaj nasz świat, przynajmniej w wielkich miastach, stał się tak samo kolorowy jak świat Zachodu”²⁸³.

I jeszcze jedno, kończąc wątek poświęcony *przejawom wizualnym* Sztompka stara się skorelować wizualność ze społecznym uwarstwieniem, jedna z jego konstatacji brzmi, iż ogólnie rzecz biorąc „bardziej nasycone wizualnością jest życie codzienne klas wyższych”²⁸⁴. Argumentując za swoją tezę autor *Zaufania* wykreśla prostą linię pomiędzy opisywaną przez Thorsteina Veblena oraz Scotta Fitzgeralda *klasą próżniaczą* a obecną dziś w przestrzeni społecznej grupą „*nouveau riches* z ich rezydencjami, mercedesami, rolexami na rękach, garniturami od Armaniego, kreacjami dam”²⁸⁵.

A zatem, Sztompka oddaje doczesność bez reszty w ręce estetyki wizualnej (choć sam nie posługuje się tym terminem). Przedmioty codziennego użytku (ich *design*), przestrzenie konsumpcji i miejskie przestrzenie publiczne przesycane są barwami. Społeczeństwa nowoczesne i późnonowoczesne – pod względem estetyczności – bliskie są epoce wiktoriańskiej i zasadniczo różne od bezbarwnych wieków średnich. Jeśli o kontekst lokalny chodzi, to po roku 1989 nasze życie stało się tak samo kolorowe, jak życie ludzi na Zachodzie. Najbardziej barwne jest zaś życie nowobogackich (akurat w tym wypadku autor *Socjologii wizualnej...* nie myli się aż tak bardzo).

Mamy tu do czynienia z tym samym (wizualnym) *przeoczeniem*, z którym mieliśmy do czynienia w przypadku postulowanej przez Welscha „wizualnej estetyzacji”. *Design* przedmiotu utożsamiany jest z treścią wizualną, co jest bardzo poważnym błędem, „designerskie błyskotki” (Welsch) – minimalne, gładkie, szkliste, z jednej strony eteryczne z drugiej przyjemnie ciężkie – są bowiem istnymi „maszynami haptycznymi”. *Design*, którego narodziny należałoby wiązać z Bauhausem, to jedno z kół zamachowych nowej estetyki. Jednak to, co najbardziej uderza w opisie Sztompki i uderza zarazem w estetykę

²⁸³ Tamże, s. 18 i nast.

²⁸⁴ Tamże, s. 19.

²⁸⁵ Tamże, s. 20.

haptyczną, to barwność-wizualność współczesnego świat²⁸⁶. Rzec jest o tyle frapujące, iż akurat barwy wyptywają dziś z przestrzeni życia codziennego strumieniami (proponuję wrócić do rozdziału III, gdzie zamieściłem zdjęcie budynku Teatru Dramatycznego w Płocku). Można odnieść wrażenie, iż opis współczesności nakreślony na kartach *Socjologii wizualnej...* oddaje bardziej przestrzeń estetyczną *miasta niewidzialnego* (wspominałem o tym fenomenie we wcześniejszych partiach tekstu) – przydomowych ogródków, własnoręcznie wykonanych ozdób i reklam, ogólnie mówiąc ikonosfery typu *handmade*, aniżeli *miasta widzialnego* – biurowców, banków, galerii sztuki nowoczesnej i galerii handlowych, nowoczesnych kampusów uniwersyteckich, osiedli zamkniętych, loftów, penthouse'ów. Również migotliwe Las Vegas nie jest dobrą metaforą współczesności, jest miastem-snem, karnawałem, gestem wzięcia w nawias dynamiki nowoczesnego życia. Daleko bardziej nadawałby się tutaj paryski dystrykt biznesowy La Défense albo tak szeroko przecież komentowana Brasilia. **Ogólnie rzecz biorąc teza o barwności-wizualności świata (późno)nowoczesnego jest głęboko nieprawdziwa. Wygląda tak, jakby formułowana była w kontrze do tego, co jest (późno)nowoczesne (wbrew temu, co współczesność najsilniej określa).**

Trudno też przystać na analizę epok/momentów historycznych. Po pierwsze, średniowiecze nie było epoką szarą, było bardzo kolorowe – proporce, herby, szaty, jarmarki, witraże w katedrach (szare mogły być co najwyżej mury, zamków, miast, kościołów, warowni oraz habity mnichów). Po drugie, przypisywanie realnemu socjalizmowi szarości (tzw. „szarzyzna PRL”) jest krzywdzące dla tego okresu historycznego. Owszem, nie było wówczas kolorowych komercyjnych reklam, a bloki mieszkalne faktycznie były szare, ale był to również okres nasadzeń i dywanów kwiatowych, kolorowych świąt państwowych (pochody majowe, Barbórki) oraz hołubienia Cepelii, ludowości w ogóle.

Można Sztompkę usprawiedliwiać wskazując na lokalność założonej przezeń perspektywy, ale w takim wypadku jego opis byłby zaledwie opisem zmiany jaka dokonała się w Polsce około roku 1989 (handel i jego barwna – wówczas często nieprofesjonalna – krzykliwość), nie byłby natomiast ani opisem świata (późno)nowoczesnego, ani nawet Polski AD 2005 (data wydania *Socjologii wizualnej...*).

²⁸⁶ Powiązanie barwy z jakością wizualną (i estetyką wizualną) jest słusznym tropem, jednak konstatacja, iż to właśnie barwy budują estetyczność AD 2005 jest wnioskiem błędnym.

5.2.4. „Estetyzacja wizualna” – podsumowanie

Najogólniej mówiąc, „estetyzacja wizualna” polega na przemianowaniu nasilających się w ostatnim czasie – „boom estetyzacyjny” (Welsch) – procesów estetyzacji życia codziennego na mechanizm zbrojenia środowiska w treści „wizualne”. Takie fenomeny jak inflacja designu, ponowoczesna architektura, szeroko rozumiany miejski facelifting (wymiana nawierzchni, mała architektura, meble miejskie, fasady budynków etc.), stylizacja przestrzeni konsumpcji oraz uładzanie, kontrolowanie, przyrody (Mondrianowskich „form kapryśnych”) zostają zredukowane do: „*embellishment* [ornament, dekoracja, przystrojenie]”, „upiększania”, „niebiańskiego piękna”, „wizualnej stylizacji”, kreacji pod kątem „pragnienia patrzenia”, materializacji „imperatywu by wizualizować”, wreszcie „koloryzacji” (no i tytułowej „estetyzacji wizualnej”). Są to jednak objaśnienia błędne, jedne – opis Sztompki – wydają się zatrzymywać na progu współczesności, którą starają się interpretować, inne – opisy Welscha, Brysona i Bal – wydają się z kolei zatrzymywać na progu estetyki haptycznej (są monoestetyczne).

Wyjaśnijmy też, iż w żadnym razie nie są to „wizualne przejęzyczenia”, czy też „wizualne skróty myślowe”, których pełen jest nasz język: Welsch określa estetyzacją jako „wizualną” w tekście, w którym konfrontuje wzrok ze słuchem, Bryson i Bal robią to w toku zaciętej dyskusji nad treścią „kultury wizualnej”, a Sztompka pisząc pracę mająca wprowadzać polskiego czytelnika w arkana nowej dziedziny – socjologii wizualnej. W każdej z tych sytuacji wizualność była silnie myślana, zanim ją wypowiedziano.

5.3. Narracja maskująca nr III: hasła przewodnie ruchu modernistycznego – funkcjonalizm, konstruktywizm oraz racjonalizm

Funkcjonalizm, konstruktywizm oraz racjonalizm (jak pamiętamy, narracją tego typu jest jeszcze maszynizm, nie omawiam go jednak szczegółowo; patrz wcześniejsze partie tekstu) odnoszą się one przede wszystkim do modernistycznej architektury i designu, obszarów, w których estetyka haptyczna usadowiła się najmocniej (daleko łatwiej wpisać

ją w budynek bądź rzecz aniżeli w obraz malarski). Schemat maskowania haptycznej estetyki jest tutaj bardzo podobny do tego, z którym zetknęliśmy się w przypadku ogólnej tezy o kulturze wizualnej: **chodzi o ustanawianie dużego – poza-estetycznego czy też anty-estetycznego – kwantyfikatora dla malarstwa, architektury i designu pierwszej połowy XX wieku. Ów duży kwantyfikator podpowiada, iż to, co użyteczne, zmatematyzowane, zgeometryzowane nie może być zarazem estetyczne (zwłaszcza jeśli estetyka utożsamiana jest z pięknem, ładnym wyglądem, wizualnością, dekoracyjnością).** Funkcjonalizm, konstruktywizm oraz racjonalizm skazują modernizm na bycie poza estetyką, co potwierdzają na przykład interpretacje architektury modernistycznej autorstwa Charlesa Jencksa oraz Lewisa Mumfroda.

Rzecz jednak w tym, iż oboczności i sploty tego, co poza-estetyczne i tego, co estetyczne były w przestrzeni modernizmu na porządku dziennym. Funkcjonalizm Gropiusa dzieli przepaść od funkcjonalizmu Meyera, pierwszy skłania się ku estetyce, drugi zdecydowanie się od niej odżegnuje. Znaczący dystans dzieli „estetyczny konstruktywizm” Pevsnera i Gabo od „nie-estetycznego konstruktywizmu”, którego domagają się Osip Brik i Boris Arwator. Mondrian, van Doesburg, Mies i Le Corbusier odwołują się do rozumu i sięgają po instrumenty geometrii, lecz trwają przy estetyczności.

W tej części pracy: [1] przybliżę czytelnikowi funkcjonalizm, konstruktywizm oraz racjonalizm, [2] postaram się wykazać, iż hasła te skrywają to, co estetyczne i to, co poza-estetyczne (anty-estetyczne), [3] odniosę się też do odczytań i krytyk modernizmu, aby wykazać, iż późniejsza refleksja utożsamiła funkcjonalizm oraz racjonalizm, i zdaje się cały modernizm z tym, co poza-estetyczne (anty-estetyczne).

5.3.1. Funkcjonalizm i konstruktywizm

Hasła **funkcjonalizm i konstruktywizm** odsyłają do trzech nastawień: [1] na jednym biegunie plasuje się postawa estetyzująca, poszukiwanie „nagiej” rzeczy, „nagiej” struktury, „nagiej” funkcji, rafinacja artefaktu²⁸⁷; [2] na drugim biegunie plasuje się

²⁸⁷ „Podobnie też w odniesieniu do niektórych wcześniejszych projektów modernistycznych, jak chociażby słynne krzesło Rietvelde, powtarzane są stwierdzenia, że są one nie tyle funkcjonalne, tj., wygodne i praktyczne, co w przesadny, retoryczny sposób akcentują wyglądem swój konstrukcyjny charakter”. (Agnieszka Rejniak-Majewska, *Estetyczna złożoności i „powrót znaczenia” przeciw modernistycznym ideałom*)

postawa poszukującą czystej użyteczności i programowo separująca artefakt od estetyki; [3] pomiędzy tymi biegunami rysuje się postawa łącząca rafinację artefaktu i praktykę życia codziennego, poszukiwania użyteczności (rozsądek słusznie podpowiada, iż rafinację artefaktu z użytecznością pogodzić może być trudno).

Mówiąc najogólniej, zasadę **funkcjonalizmu** wyraża ukuta w roku 1986 przez architekta Louisa Sullivana formuła *form (ever) follows function* – forma (rzeczy / budynku / miasta) winna wynikać z funkcji (zasady funkcjonowania)²⁸⁸. Z pozoru jednoznaczna (użyteczność, praktyczność, wtórność estetyki) dla Gropiusa i Hannesa Meyera – a więc odpowiednio: pierwszego i drugiego dyrektora Bauhausu, których poszukiwania plastyczne uczynimy osią porównania – oznacza coś zupełnie innego. W *Teoriach i zasadach organizacyjnych Bauhausu* (1923), dokumencie pieczętującym zwrot Gropiusa ku konstruktywizmowi, racjonalizmowi i funkcjonalizmowi (i odwrót od ekspresjonizmu), czytamy:

„Chcemy stworzyć jasną, organiczną architekturę, której logika wewnętrzna będzie oczywista i promienna, nie obciążona kłamiwymi fasadami i sztuczkami; chcemy architektury przystosowanej do naszego świata maszyn, radia, szybkich aut – architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku form”²⁸⁹.

Następnie Gropius czerpie garściami z otaczającej go estetyki, architektura przystosowana do świata maszyn, radia i szybkich samochodów winna sięgnąć po: „lekkość i powietrzność” (konstruktywizm), „estetykę horyzontalności” (Otto Wagner, Mies), „asymetryczną, lecz rytmiczną równowagę” (neoplastycyzm)²⁹⁰. Jego stanowisko idzie w krok za wyrażoną trzydzieści lat wcześniej sugestią Sullivana:

„[...] byłoby z korzyścią dla naszego poczucia estetyki, gdybyśmy mogli przez pewien czas całkowicie powstrzymać się od używania ornamentów, koncentrując nasze myśli na wznoszeniu dobrych w formie i pięknych w swej nagości budynków”²⁹¹.

przejrzystości i ładu – zagadnienia architektury i projektowania, [w:] „Dyskurs: zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 4 (2006), s. 224, uwaga w przypisie)

²⁸⁸ Por. Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 86.

²⁸⁹ Walter Gropius, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 426.

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 19.

Sullivan to, można by rzec, ojciec funkcjonalizmu, Gropiusa uważa się za głównego przedstawiciela tego nurtu w latach dwudziestych²⁹², oboje jednak zaaferowani są (nową) estetyką, oboje szukają sposobu, aby spleść ciało z budynkiem. Sullivan podsuwa perceptorowi bryłę, Gropius idzie krok dalej, operuje konstrukcją, uwidacznia szkielet budynku, gra lekkością, powietrznością, niesymetryczną równowagą (por. momenty *para-konstruktywistyczne* u Mondrian). Ostatecznie, w obydwu przypadkach, kurczy się dystans pomiędzy ciałem a budynkiem – patrzenie przenosi ciało (fenomenalne) w przestrzeń budowli. Nazywając Gropiusa funkcjonalistą, musimy pamiętać, iż jego funkcjonalizm łączył użyteczność z (nową) estetyką: „[w Dessaua członkowie Bauhausu] wolni od biurokratycznej presji, mogli skupić uwagę na ‘tworzeniu typowych form spełniających wymagania techniczne, estetyczne i użytkowe’, co było ideałem Gropiusa”²⁹³.

Korzystając z okazji zaznaczmy, iż splot tego, co estetyczne i tego, co poza-estetyczne odnajdziemy również w przestrzeni plastyki Le Corbusiera, kolejnej ikony funkcjonalizmu. Charles Eduard Jeanneret, zapamiętany jako propagator maszyn do mieszkania (pisał też o maszynach do siedzenia i maszynach do mycia), określał architekturę jako nierozzerwalną sumę celowości i estetyczności:

„Istnieją dwa niezależne czynniki, symultaniczne, synchroniczne, nierozdzielne, nierozzerwalne: a) fenomen biologiczny b) fenomen estetyczny. Biologiczny to propozycja celu, postawienie problemu, fundamentalna funkcja przedsięwzięcia. Estetyczny to sensacja fizjologiczna, ‘wrażenie’. Presja ze strony zmysłów, przymus. Biologiczny wpływa na nasz rozum. Estetyczny – na wrażliwość i na rozum. Obydwa tworzą percepcję emocji architektonicznej – dobrej lub złej”²⁹⁴.

A zatem, architektura Le Corbusiera (pomyślmy na przykład Jednostkę Marsylską bądź Villę Savoye, ale równie dobrze możemy pomyśleć, któryś z opisywanych wyżej mebli Jeannereta) była – synchronicznie i nierozdzielnie (to bardzo ważne) – fenomenem funkcjonalnym i estetycznym. Le Corbusier bezkolizyjnie przemieszcza się pomiędzy biegunami użyteczności i estetyki (haptycznej).

²⁹² „Utrzymuje się powszechnie przekonanie, że Gropius był funkcjonalistą, jeśli nie głównym przedstawicielem funkcjonalizmu w latach dwudziestych”. (Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 128).

²⁹³ Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 95.

²⁹⁴ Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, cyt. za: Mark Wigley, *Architektura protez: uwagi o prehistorii świata wirtualnego*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura?* (vol I), Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 235.

Funkcjonalizm Hannesa Meyera, następcy Gropiusa na stanowisku dyrektora Bauhausu (lata 1928-30) i zdeklarowanego marksisty, był zgoła inny:

„Wszystkie rzeczy tego świata – pisał – są produktem formuły: funkcja rządzi gospodarką. / A więc żadna z tych rzeczy nie jest dziełem sztuki. / Wszelka sztuka jest kompozycją, przeto nie może służyć konkretnemu celowi. / Całe życie jest funkcją, przeto jest nieartystyczne. / Z idei ‘kompozycji doku’ koń by się uśmieł”²⁹⁵.

Dodawał przy tym, iż „architekt leninowski” nie jest „lokajem estetyki”, że architektura „nie jest dla niego bodźcem estetycznym, ale ostrą bronią w walce klas”²⁹⁶. O ile Sullivan poszukuje „nagiego piękna”, o tyle Meyer „czystej” użyteczności, wszelki artyzm, wszelkie piękno są dla niego przeszkodą.

Zasada²⁹⁷ **konstruktywizmu** wyłożona jest jasno w programie warszawskiego ugrupowania „Blok” (z roku 1924), na pytanie co to jest konstruktywizm autorzy programu odpowiadają: „BUDOWANIE rzeczy według jej własnych zasad. [...] / Budowa decyduje o formie. / Forma wypływa z budowy”²⁹⁸. Dodajmy jeszcze fragment *Manifestu realistycznego* Pevsnera i Gabo: „Wiemy, że każda rzecz ma własną, sobie tylko daną istotę. [...] Oto dlaczego, przedstawiając rzeczy, zrywamy z nich etykiety ich właścicieli, wszystko co przypadkowe i lokalne [...] ujawniamy ukryty w nich trwały rytm sił”²⁹⁹. Najogólniej mówiąc: czym dla funkcjonalistów jest funkcja, tym dla konstruktywistów jest budowa (konstrukcja).

I znów, z jednej strony – Pevsner, Gabo – będą to poszukiwania nowej, postępującej w głąb artefaktu, estetyki, operującej w przestrzeni konstrukcji, uwidaczniającej części składowe, relacje, sploty, wiązania, naprężenia. Chodzi więc o sięganie po rzecz samą w sobie, „nagą”, pozbawioną tego, co przygodne (rafinacja artefaktu). Są to – jak napiszą w swoim manifestie bracia Pevsner – poszukiwania „Nowego, Wielkiego Stylu”, który podoła zmieniającej się w błyskawicznym tempie kulturze (przyrost wiedzy, rozwój techniki, opanowanie przyrody, wojna i rewolucja)³⁰⁰.

²⁹⁵ Tamże, s. 102. (Znak „/” oznacza, iż oryginalnie wypowiedź jest zapisana w wersach).

²⁹⁶ Tamże.

²⁹⁷ Chodzi mi o wskazanie formuły podobnej do *form follows function*. Oczywiście będzie to pewne uproszczenie, mam jednak nadzieję, iż przyczyni się do lepszej recepcji tekstu. Konstruktywizm obszernie omawiam w dalszej części pracy.

²⁹⁸ „Blok”, *Co to jest konstruktywizm*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 417.

²⁹⁹ Antoine Pevsner, Naum Gabo, *Manifest realistyczny*, dz. cyt., s. 361.

³⁰⁰ Tamże, s. 356-360

Poszukiwania rzeczywistości a nie piękna³⁰¹. Zaznaczmy: punktem wyjścia konstruktywizmu Pevsnera i Gabo jest „nowa kultura”, lecz punktem dojścia sztuka (estetyka), będąca „źródłem istotnej radości”³⁰². Pevsner i Gabo nie szukają użyteczności.

Z drugiej strony, w manifestie grupy „Blok” stoi, iż w polu konstruktywizmu chodzi o „szukanie PRAKTYCZNEGO zastosowania dla popędu twórczego wyływającego z pierwotnego instynktu sztuki” oraz o „praktyczną celowość [...] rzeczy”³⁰³. Autorzy manifestu sugerują pracę kolektywną, mechanizację, standaryzację, ekonomiczne rozporządzenie dostępnym materiałem oraz uzależnienie „charakteru rzeczy” od użytego materiału³⁰⁴. Po tej stronie barykady znajduje się rewolucyjna, upolityczniona, wersja konstruktywizmu – produktywizm – propagująca użyteczność i programowy anty-estetyzm. Charakterystyczne są tutaj wypowiedzi Osipa Brika i Borisa Arwatowa, członków „Lefu” (Lewego Frontu Sztuk), pierwszy w artykule *Do przemysłu!* wygłasza pochwałę Rodczenki, który porzuca malarstwo bezprzedmiotowe na rzecz konstruktywizmu i wiąże się z produkcją, drugi na kartach szkicu *Utopia urzeczowiona* zachęca inżynierów do rozwijania odmalowanego przez Ławinskiego miasta przyszłości.

„Według niego – pisze o Rodczence Brik – warunkiem właściwego ukształtowania rzeczy jest absolutny brak ozdobności. O organizowaniu barwy i kształtu rzeczy stanowi jej przeznaczenie, nie zaś względy estetyczne. [...] Istnieją konsumenci, którym nie trzeba ani obrazków, ani ornamentów, którzy nie boją się żelaza i stali. Ci konsumenci – to proletariat. Wraz z jego zwycięstwem zwycięży konstruktywizm”³⁰⁵.

„Ławinski jest konstruktywistą – stwierdza Arwatow. – Czymże jest konstruktywizm? [...] Miasto w powietrzu. Miasto ze szkła, z azbestu. Miasto na resorach. Co to właściwie znaczy? Ekscentryczność, zabawa w oryginalność, trick? – Nie, to prostu dążenie do maksymalnej celowości. / W powietrzu – aby uwolnić ziemię. / Ze szkła – aby ułatwić budowę. / Na resorach – aby uzyskać równowagę”³⁰⁶.

Oprócz tego, iż wypowiedzi te doskonale oddają ogólną mechanikę rewolucyjnej wersji konstruktywizmu, ujawniają też dwojakiego rodzaju zaślepienie: po pierwsze, to nie klasa robotnicza była (jest) grupą społeczną, która napędzała nową estetykę, wręcz przeciwnie,

³⁰¹ Tamże.

³⁰² Tamże, s. 356.

³⁰³ „Blok”, *Co to jest konstruktywizm*, dz. cyt. s. 416.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Osip Brik, *Do przemysłu!*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 342 i nast.

³⁰⁶ Boris Arwatow, *Utopia urzeczowiona*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 346 i nast. (Znak „/” oznacza, iż oryginalnie wypowiedź jest zapisana w wersach).

była (jest) ostoją wizualności i ornamentyzacji; po drugie, powietrzność, szkło, resory, to nie celowość (użyteczność), lecz znamiona estetyki haptycznej.

A zatem, hasła funkcjonalizm i konstruktywizm (funkcjonalizmu-konstruktywizmu³⁰⁷) skrywają trzy zasadnicze pola: na jednym biegunie plasują się estetyczne poszukiwania rzeczy samej w sobie (odnajdywanie konstrukcji, części składowych, relacji i naprężeń), na drugim poszukiwania czystej użyteczności, jeśli bieguny te bezkolizyjnie się krzyżują otrzymujemy sumę estetyki i użyteczności, jak w przypadku działalności artystycznej Gropiusa (tutaj, ze względu na przyjęty tok wyводу, starałem się uwypuklić biegun estetyczny funkcjonalizmu, czy też funkcjonalizmu-konstruktywizmu, fundatora Bauhausu).

Mimo to w klasycznej pracy Charlesa Jencksa *Ruch nowoczesny w architekturze*, książce podsumowującej okres niepodzielnego panowania architektury modernistycznej, odnajdziemy tylko jedno rozumienie funkcjonalizmu – sytuujące tę strategię poza obszarem estetyki (a w zasadzie w kontrze do tego, co estetyczne). Jako to, co poza-estetyczne funkcjonalizm pojawia się tam przy okazji opisu poczynań artystycznych Gropiusa.

Autor *Ruchu nowoczesnego...* (i zagorzały krytyk ruchu modernistycznego w architekturze) zwraca uwagę na niespójność intencji fundatora i pierwszego dyrektora Bauhausu: w roku 1919, formułując przyczynek do manifestu ekspresjonistycznego, Gropius zdecydowanie odżegnuje się od funkcjonalizmu („[żyjemy] w okresie dotkniętym przekleństwem funkcjonalizmu [...] Szare, puste, tępe nonsensy [...] budujemy z fantazją bez względu na trudności techniczne”³⁰⁸), cztery lata później (rok 1923 to data spisania przez Gropiusa *Teorii i zasad organizacyjnych Bauhausu*) opowiada się zdecydowanie po jego stronie („chcemy [...] architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku form”³⁰⁹). Jencks zapytuje tedy:

„Jak mógł człowiek, który przeklinał uprzednio funkcjonalizm i powiedział ‘budujemy z fantazją bez względu na trudności techniczne’, określić potem funkcję i technikę jako podstawowe determinanty architektury? Jak mogli architekci ekspresjoniści, którzy znani byli po prostu jako

³⁰⁷ Zważywszy na to, iż funkcjonalizm i konstruktywizm bardzo silnie się przenikały w okresie międzywojnia, warto się zastanowić, czy nie lepiej (celniej) niekiedy mówić o funkcjonalizmie-konstruktywizmie.

³⁰⁸ Tamże, s. 128

³⁰⁹ Walter Gropius, *Teoria i zasady...*, dz. cyt., s. 426.

architekci nowocześni, odstąpić od swoich ideałów w ciągu czterech lat (a tym samym, według słów Gropiusa, zaprzepaścić je)”³¹⁰.

Gdzie indziej Jencks opisuje tę przemianę jako zwrot w kierunku racjonalizmu (chodzi o wpływ jaki na Gropiusa i cały Bauhaus miała ideologia ugrupowania „De Stijl”)³¹¹. Za najbardziej prawdopodobną przyczynę owej przemiany autor *Ruchu nowoczesnego* – moim zdaniem niesłusznie – uznaje oportunizm i pragmatyzm pierwszego dyrektora Bauhausu³¹². Jencks dopuszcza wprawdzie do siebie myśl, iż „nowa jedność” (synteza sztuki i techniki, nie wiadomo czy pisząc o „nowej jedności” amerykański badacz ma na myśli również funkcjonalizm) mogła być „równie ekspresyjna i że nie wchodzi tu w grę żaden kompromis”³¹³, jednak argument ten wyraźnie przegrywa z rzekomym koniunkturalizmem i pragmatyzmem Gropiusa. Dla nas najważniejsze jest to, iż Jencks wyraźnie oddziela to, co fantazyjne i ekspresyjne od tego, co funkcjonalne, racjonalne, techniczne. Wypominając Gropiusowi zwrot w stronę funkcjonalizmu, Jencks zarysowuje kontury dwóch nieprzenikających się światów: sztuka i estetyka nie splatają się z użytecznością, naukowością i technicznością. Gropius ekspresjonista to artysta-idealista, Gropius funkcjonalista to rzemieślnik, który wyparł się sztuki – „całkowicie zdezerterował”³¹⁴. W rzeczywistości „Bauhaus funkcjonalny” (konstruktywistyczny, racjonalistyczny) był nasączony estetycznością, wspomnijmy chociażby o opisywanych wcześniej krzesłach Breuera albo o tych fragmentach *Teorii i zasad organizacyjnych...*, gdzie Gropius sięga po lekkość i powietrzność, estetykę horyzontalności oraz niesymetryczną równowagę. To, iż intencje Gropiusa ekspresjonisty i funkcjonalisty (jeśli zgodzimy się na proponowane przez Jencksa rozróżnienie) są jednakie poświadczą jego architektura: zespół budynków Bauhausu w Dessau, zaprojektowanych przez niego w roku 1926, jest rozwinięciem pierwszych projektów architektonicznych z lat 1911-14 (fabryka Fagus oraz budynek biurowy na wystawę Werkbundu w Kolonii, oba wykoncypowane wspólnie z Adolfem Meyerem). A zatem, bez względu na to, czy Gropius określał się mianem ekspresjonisty czy funkcjonalisty szukał estetyki (tej samej).

³¹⁰ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 129.

³¹¹ Tamże, s. 131.

³¹² Tamże, s. 129-137.

³¹³ Tamże, s. 129.

³¹⁴ Tamże, s. 129.

Jencks okazuje się być więźniem pojęć-etykietek, to one decyduje o tym, co jest sztuką i co jest estetyczne [ekspresjonizm = sztuka/estetyka, funkcjonalizm = użyteczność (nie-estetyka), technika = użyteczność (nie-estetyka)]. Autor *Ruchu nowoczesnego...* nie próbuje zagłębiać pod ich powierzchnię, nie stara się dociec co owe pojęcia-etykiety skrywają (maskują), z chwilą gdy padają hasła: funkcja, rozum, technika, otwiera szufladkę z napisem nie-estetyka albo anty-estetyka. Jest tam miejsce dla Gropiusa, Bauhausu, Le Corbusiera, Wrighta, Miesa etc, słowem dla całego modernizmu (mechanika dużego, poza-estetycznego, kwantyfikatora).

5.3.2. Racjonalizm (sztuki plastyczne)

Podobnie jak funkcjonalizm i konstruktywizm, również racjonalizm rozpięty jest pomiędzy tym, co poza-estetyczne i tym, co estetyczne, w tym przypadku estetyczność jest jednak ukryta skrzętniej.

Sztandaru, na którym wypisane było gąsło „racjonalizm” niesiony był przez Mondriana, van Doesburga, Miesa van der Rohe oraz Le Corbusiera, owszem, dzieliło ich wiele, ale łączy przekonanie, iż tworzenie sztuki (malarstwo, wzornictwo, architektura) nie jest kwestią uczuć, emocji, spontaniczności, lecz kwestią intelektu i powinno być podporządkowane obiektywnym prawom-regułom. Każda wypowiedź plastyczna – bez względu czy jej celem będzie porządek kosmiczny, wiecznotrwałe wartości (uniwersalia), przedmiot codziennego użytku, stan emocjonalny, doznanie – winna być tedy wyrażona na gruncie obiektywnego, ścisłego, surowego, zgeometryzowanego języka-kodu, prowadzącego artystę do celu mniej więcej tak, jak logika prowadzi do celu jego aksjomaty. Na pierwszy rzut oka plastyka Mondriana, van Doesburga, Miesa i Le Corbusiera wydaje się być sztuką zaklętą w naukę ścisłą (linie proste i regularne bryły), przyglądając się baczniej dostrzeżemy jednak estetykę (haptyczną).

Za jedno z głównych źródeł teorii i terminologii **neoplastycyzmu** uważa się dość powszechnie dwie prace holenderskiego teozofa Schoenemaekersa *Nowy obraz świata* (1916) oraz *Matematyka plastyczna* (1916)³¹⁵. W istocie należałoby tu jednak wskazać na

³¹⁵ Wiesław Juszcak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, dz. cyt., s. 412; Carel Blotkamp, *Mondrian...*, s. 110 i nast.

teozofię (również antropozofię) w ogóle³¹⁶, z którą Mondrian zetknął się już w roku 1906, w liście do van Doesburga (1918), w odpowiedzi na sugestię przyjaciela, iż inspirował się pracami Schoenemaekersa, autor *Zasad neoplastycyzmu* stwierdza: „Czerpałem wyłącznie z *The Secret Doctrine* (Bławatska), nie z prac Schoenemaekersa. Nawet jeśli twierdzi on to samo”³¹⁷ (było to jednak po tym, jak malarz poróżnił się z teozofem). W każdym razie, jak utrzymuje Wiesław Juszcak, teozofia miała na umysłowość Mondriana wpływ ogromny³¹⁸. Holenderski malarz stawiał przed nową plastyką dwa zasadnicze cele: pierwszy to naprawa, czy też doskonalenie, jednostek oraz całych społeczeństw, drugi to wypowiedanie porządku uniwersalnego. Nie są to jednak cele rozłączne, w istocie nakładają się na siebie, obydwa realizowane są w trybie zaprowadzania równowagi stałej (kosmicznej harmonii).

Mondrian wierzył „w nowy, doskonały etycznie porządek świata, którego świadomość i przecucie wyraża artysta w harmonijnych i – o tyle, o ile to możliwe – wolnych od indywidualnego piętna, obiektywnych konstrukcjach plastycznych”³¹⁹. Utrzymywał, iż podstawowym wektorem malarstwa winna być harmonia, która wyzwala od napięć i konfliktów, i która sprzyja ogólnemu rozwojowi ludzkości³²⁰. Neoplastycyzm „broni sprawiedliwości”, dowodzi, iż pomimo różnic, każda rzecz (tutaj: jednostka, grupa społeczna) może mieć tę samą, równoważną wartość, a przy tym „unicestwia pierwiastki indywidualne, tak jak poszczególne osobowości, i w ten sposób tworzy przyszłe społeczeństwo jako jedność realną”³²¹. W planie indywidualnym – powiada komentujący malarstwo Mondriana Welsch – nowa plastyka „wskazywała wzór równoważenia priorytetów życiowych, którego musimy dokonywać w swym indywidualnym życiu”³²².

Drugi cel neoplastycyzmu to porządek kosmiczny. Prace Schoenemaekersa przekonały Mondriana, iż to, co bezpośrednio dostępne dla zmysłów jest zaledwie odbiciem, konkretyzacją, struktur absolutnych – pierwiastka kosmicznego, uniwersalnego, powszechnego – artysta winien tedy „przenikać” naturę, docierać do „wewnętrznej

³¹⁶ O teozofii piszę w kontekście zagadnienia estetyka braku vs estetyka haptyczna.

³¹⁷ Carel Blotkamp, *Mondrian...*, s. 111.

³¹⁸ Wiesław Juszcak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, dz. cyt., s. 413.

³¹⁹ Tamże, s. 413.

³²⁰ Piotr Sarzyński, *Artysta trzymający pion i poziom*, *Polityka* nr 6 (2011), s. 64-67.

³²¹ Piet Mondrian, *Zasady neoplastycyzmu*, dz. cyt., s. 412.

³²² Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt. s. 141.

struktury rzeczywistości”, co wymaga „redukcji tego, co przypadkowe i względne”³²³ (Juszczak wskazuje na powinowactwo z filozofią neoplatońską³²⁴). Ów przeszywający rzeczywistość pierwiastek uniwersalny (zamienne określanie to: prosta relacja pierwotna, relacja zrównoważona, równowaga stała) ma naturą dwoistą:

„Istotę rzeczywistości – podaje Juszczak – wyraża zrównoważony wzajemnie stosunek dwóch podstawowych przeciwieństw, dwóch sił kosmicznych, twórczych: tego, co aktywne i tego, co bierne, siły rozprzestrzeniania i siły trwania, pierwiastka męskiego i pierwiastka żeńskiego...”³²⁵.

Oba cele podstawowe zbiegają się w istocie jedno: malowidło, które odnajduje i wypowiada porządek kosmiczny (równowagę stałą), wprowadza niezmiennie harmonię w życie ludzi (Mondrian piecze dwie pieczenie na jednym ogniu).

Formą-treścią równowagi stałej, a zarazem najważniejszym doznaniem / doświadczeniem / stanem jaki holenderski malarz ma nam do zaoferowania jest „wielki spokój”. W eseju *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna* Mondrian najpierw przekuwa piękno plastyczne na spokój, następnie stwierdza, iż spokój („wielki spokój”) jest tym, co znajduje się wewnątrz każdej rzeczy, i tym ku czemu ludzie wewnętrznie dążą (kategorię tę prezentuję również w kontekście estetyki braku, tam też znajduje się obszerny fragment eseju *Rzeczywistość naturalna...*, gdzie ustanawiany jest „wielki spokój”)³²⁶. Wyjaśnijmy, iż „wielki spokój” ma w przestrzeni nowej plastyki status podwójny: ontologiczny (forma-treść równowagi stałej, wszechświat jako „wielki spokój”) i konstrukcyjny (doznanie / doświadczenie / stan, który Mondrian wpisuje w przestrzeń swoich obrazów). Wydaje się, iż jako konstrukcja „wielki spokój” funkcjonuje w dwójnasób: jako treść refleksji/stan świadomości oraz jako doznanie estetyczne. Z jednej strony podpowiada jak osiągać równowagę, harmonię, ład (w planie indywidualnym i społecznym), z drugiej – pochwytuje ciało, wprowadza je w stan wygaszenia (we wcześniejszych partiach tekstu owo wygaszenie zostało przeze mnie zinterpretowane jako konstrukcja momentu medytacji, de facto mamy tu do czynienia nie z samym wygaszeniem, ale z sumą wygaszenia i subtelnej stymulacji haptycznej).

³²³ Wiesław Juszczak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, dz. cyt., s. 413.

³²⁴ Tamże.

³²⁵ Tamże.

³²⁶ Piet Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, dz. cyt., s. 398, 408 i nast.

Mondrian utrzymywał, iż do tego, co uniwersalne może doprowadzić artystę intuicja: „jest to możliwe – powiada – ponieważ idea tych manifestacji jedności [relacji zrównoważonych, równowagi stałej – MP] jest potencjalnie zawarta w naszej świadomości, która jest jedna”³²⁷. Nowa plastyka opiera się na założeniu, że to, co zewnętrzne (świat) i to, co wewnętrzne (umysł) jest splecione, stanowi kosmiczną (uniwersalną) jedność³²⁸. Pozostaje tylko znieść przedmiotowość świata doczesnego i powściągnąć osobowość artysty (podporządkować go ścisłym regułom sztuki³²⁹): „Tylko wówczas, gdy zlikwidowany zostanie przypadek, świadomość uniwersalna (tzn. intuicja), z której bierze początek cała sztuka, może się stać aktywna, rodząc czystą ekspresję artystyczną”³³⁰.

Holenderski malarz wykuwa tedy abstrakcyjny, uniwersalny, uwolniony od „indywidualnego piętna” i likwidujący przypadkowość świata język, prowadzący wprost do uniwersalnej prawdy, harmonii, „wielkiego spokoju”. Jego pierwszym, fundamentalnym, składnikiem jest kąt prosty: „Ten stosunek kierunkowy jest najbardziej ze wszystkich zrównoważony, ponieważ w sposób doskonale harmonijny wyraża relację między dwoma czynnikami przeciwstawnymi i zawiera wszystkie relacje pozostałe”³³¹. Pierwszym krokiem na drodze do równowagi stałej jest przecięcie w przestrzeni obrazu linii prostych pod kątem prostym (linie nie zawsze muszą się przecinać, równie dobrze mogą stykać się pod kątem prostym, jak w przypadku ramion liter T bądź L), takich momentów może być kilka, dodajmy, iż w grę wchodzi tylko linie wertykalne i horyzontalne (kierunek diagonalny jest wykluczony) oraz że w zdecydowanej większości swoich prac Mondrian operował linią w kolorze czarnym (właściwy neoplastycyzm to linie czarne). Skonstruowana w ten sposób siatka (w latach dwudziestych utworzona z niewielu

³²⁷ Pięt Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 396.

³²⁸ Tym samym Mondrian zaprzecza jakoby neoplastycyzm stanowił negację życia potocznego: „Jeśli owe dwa czynniki przeciwstawne uznamy za manifestację tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, stwierdzimy, że w neoplastycyzmie nie została zerwana więź jednocząca umysł i życie, i w ten sposób, dalecy od uważania tego kierunku za negację życia potocznego, zobaczymy w nim pojednanie dualizmu materia-duch”. (Tamże).

³²⁹ Mondrian uważał, iż takie podporządkowanie nie wyklucza indywidualności twórcy: „Kompozycja [rytm stosunków, barw i kształtów] daje artyście możliwie największą swobodę, tak że do pewnego stopnia wyrażać on może swą osobowość, dopóki jest mu tu potrzebne. [...] W zakresie kompozycji neoplastycyzm jest dwoisty. Poprzez ścisłą rekonstrukcję relacji kosmicznych w sposób jasny wyraża on pierwiastek uniwersalny – poprzez swój rytm, poprzez materialną realność formy plastycznej wyraża zaś indywidualną osobowość artysty”. (Tamże, s. 397).

³³⁰ Tamże, s. 397.

³³¹ Tamże, s. 396.

linii, stosunkowo luźna, w latach trzydziestych gęstnieje), rusztowanie obrazu, jest nieregularna i niesymetryczna, główne osie dzielą płaszczyznę wizualną na nierówne części (kwadraty i prostokąty), w ramach każdej z tych części można wskazać kolejne nieregularne i niesymetryczne podziały (pomniejsze kwadraty i prostokąty). Następnie Mondrian sięga po kolejny składnik zaproponowanego przez siebie uniwersalnego, abstrakcyjnego, języka – kolory i nie-kolory. Nowa plastyka posługuje się trzema barwami podstawowymi, kolorami (czerwony, żółty i niebieski) oraz trzema barwami neutralnymi, nie-kolorami (biały, czarny, szary). Przy czym każda barwa posiada właściwą sobie „ekspresję dynamiczną: ‘promieniujący’ żółty jest odpowiednikiem pionu, ‘opadający’ niebieski – linii horyzontalnej, ‘unoszący się’ czerwony łączy i równoważny znamiona tamtych, odpowiada wyważonemu przeciwstawieniu pionowej i poziomej linii”³³². (Dodajmy, iż Mondrian dopuszczał, aby w architekturze materiał stanowił odpowiednik koloru, a przestrzeń pusta odpowiednik barwy neutralnej). Holenderski malarz wypełnia teraz kolorami i nie-kolorami wyodrębnione wskutek krzyżowania się linii prostych pola (kwadraty, prostokąty). Zdąża do tego, aby skonstruować w przestrzeni płótna asymetryczną, a zarazem równoważną relację (asymetryczną równowagę), to właśnie owa asymetryczna równowaga – trochę paradoksalnie – stanowi reprezentację równowagi stałej:

„Środki plastyczne muszą być ekwiwalentne. Różne pod względem wielkości i barwy, powinny niemniej dorównywać sobie wartością. W ogólności równoważą się: duża bezbarwna powierzchnia czy pusta przestrzeń i raczej mała powierzchnia kolorowa czy przestrzeń wypełniona materiałem [...] Wszelka symetria powinna być wykluczona”³³³.

Obrazy Mondrian są zorganizowane biegunowo („dualizm przeciwstawnych elementów plastycznych”³³⁴): elementy małe i treściwy równoważną elementy duże i nietreściwe. Asymetria wizualna konstruuje symetrię treści (wartości, ważności). Odczytanie płócien holenderskiego artysty polega na odnalezieniu (zrozumieniu / odczuciu) wpisanej w nie niesymetrycznej relacji. W układzie linii i kątów prostych oraz rozłożonych na nich niesymetrycznie kwadratów i prostokątów, wyradza się zbiorowa i indywidualna harmonia, „wielki spokój”.

³³² Wiesław Juszcak, *Piet Mondrian (1872-1944)*, dz. cyt., s. 413 i nast.

³³³ Tamże, s. 410.

³³⁴ Tamże.

Oczywiście można wątpić, czy nowa plastyka w istocie plasuje się po stronie racjonalizmu, teozofię – hinduizm, buddyzm, kabała, różokrzyż, mistycyzm, spirytyzm, ezoteryzm; w ramach nowej plastyki: porządek kosmiczny, intuicja – trudno uznać za wcielenie nowożytnego rozumu. Nie to jest jednak ważne, racjonalizm w sztukach plastycznych nie oznacza (totalnej) obecności nowożytnego rozumu, lecz podporządkowanie mu aktu tworzenia dzieła sztuki. Akt kreacji opuszcza pole czucia, doznawania, spontaniczności i staje się konstrukcją intelektu, polega na stosowaniu się do obiektywnych praw sztuki i posługiwaniu się obiektywnym, zmatematyzowanym, surowym językiem artystycznego wyrazu (jedynym możliwym – sprawdzonym i trafnym). I dlatego ani surrealizm (choć wyrasta z freudyzmu), ani suprematyzm (choć zmatematyzowany) nie plasują się w przestrzeni racjonalizmu – zakładają bowiem czucie i nie narzucają ścisłych reguł działania.

Naczelnym ideolog „**De Stijl**” (szermierzem ideologii „De Stijl” był **van Doesburg**, Mondrian był współtwórcą i członkiem ruchu do 1924 roku, w latach 1917-24 ugrupowanie czerpało z wypracowanej przezeń formuły³³⁵) był przekonany, iż „moralna wartość człowieka” wzrasta w odpowiednio zaprojektowanym otoczeniu, architekt musi tedy tworzyć i kontrolować środowisko, stosując „obiektywne metody naukowe”³³⁶. „De Stijl” dążył do „stworzenia racjonalnego, intelektualnego i zupełnie bezosobowego stylu w architekturze i wzornictwie”³³⁷. W artykule *Towards a Collective Construction*, napisanym we współpracy z architektem i urbanistą Cornelisem van Easterenem, van Doesburg stwierdza:

„Musimy zrozumieć, że sztuka i życie przestały być dwiema oddzielnymi domenami. Oto dlaczego idea ‘sztuki’ jako iluzji nie mającej związku z realnym życiem musi zniknąć. [...] żądamy, aby kształtowane nasze środowisko zgodnie z twórczymi prawami, wpływającymi z niezmiennych zasad. Prawa te, podobne do prawa ekonomicznych, matematycznych, praw rządzących techniką, higieną itd., będą wiodły do nowej jedności w plastyce. [...] należy je ustalić i zrozumieć [...] nie zostały dotąd zbadane naukowo. Można je określić tylko przez kolektywną pracę i doświadczenie. [...] Do skonstruowania nowego obiektu potrzebna jest metoda oparta na obiektywnych przesłankach. Jeśli uda się odnaleźć w różnych przedmiotach identyczne cechy, to będzie znaczyło, że odnalazło się obiektywny moduł”³³⁸.

³³⁵ Tamże, s. 412. (Zob. też. Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 60.)

³³⁶ Tamże.

³³⁷ Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 60.

³³⁸ Tamże, s. 60-65.

Można by rzec: manifest czystego racjonalizmu. Van Doesburg opowiada się wyraźnie po stronie nauki, prawa, które mają regulować twórczość plastyczną, stoją w tym samym szeregu co prawa matematyki i ekonomii, ich poznanie dokonuje się w trybie pracy kolektywnej, doświadczenia i eksploracji. Dodajmy, iż współtwórca „De Stijl” jest zdecydowanym przeciwnikiem „subiektywnych rozmyślań w dziedzinie sztuki, nauki i techniki”, „zwierzęcej spontaniczności (liryzm)” i „bełkotu artystycznego”, szuka tego, co obiektywne i pewne³³⁹. Wypracowana przezeń formuła to elementaryzm, czyli neoplastycyzm wzbogacony o linie diagonalne.

Roberto Salvadori pisze, iż **Miesa van der Rohe** określa się mianem „milczącego poety racjonalizmu”³⁴⁰, racjonalizm ostatniego dyrektora Bauhausu czerpie z dwóch źródeł: neoplastycyzmu oraz platońskiego uniwersalizmu (idealizmu).

W roku 1923, na wystawie *Les architectes du groupe De Stijl*, Mies prezentuje prace świadczące o jego powiązaniach z ugrupowaniem Mondriana i van Doesburga, od tego momentu przyjmuje się określać go mianem „Mondriana architektury”³⁴¹. Nie należy tego oczywiście rozumieć tak, iż Mies tworzył tylko i wyłącznie architekturę w duchu neoplastycyzmu, wiele jego ważnych projektów (choćby Seagram Building, Nowa Galeria Narodowa w Berlinie) nie miało z nową plastyką nic wspólnego. Jednak dwie najlepsze realizacje Miesa, na które nawet krytycy jego architektury patrzą przychylnym okiem, pawilon niemiecki przygotowany na wystawę światową roku 1929 oraz wybudowana tuż po wojnie willa weekendowa dla dr Farnsworth, stanowią ucieleśnienie Mondrianowskiej niesymetrycznej równowagi. Trzeba oczywiście zapytać o to, jak dalece Mies był wierny nowej plastyce, czy czerpał wyłącznie z formuły estetycznej, czy też starał się odtwarzać nową plastykę dosłownie, a zatem również w planie kosmicznym. W planie estetycznym Mies pożyczka rusztowanie konstruujące niesymetryczną równowagę (ogólna konstrukcja zarysowująca relację nie/równoważnych elementów), płaskość (tu: horyzontalność) i graniastosłup prostokątny, rezygnuje natomiast z jaskrawych, wyrazistych, kolorów (czerwony, żółty, niebieski). Można uznać, iż rezygnując z kolorów

³³⁹ Tamże, s. 65.

³⁴⁰ Roberto Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, tłum. H. Kralowa, Zeszyty Literackie, Warszawa 2004, s. 98.

³⁴¹ Tamże, s. 102; por. tamże, s. 96.

Mies idzie w ślad za sugestią Mondriana, który dopuszczał, aby w polu architektury kolorem był materiał, a nie-kolorem – pusta przestrzeń, bardziej prawdopodobne wydaje się jednak to, iż niemiecki architekt zrezygnował z kolorów po prostu dlatego, iż zupełnie nie pasowały do jego architektury (chłodnej, milczącej, minimalistycznej), i że zrobiłby to nawet wówczas, gdyby zabrakło teoretycznego, wypracowanego przez Mondriana uzasadnienia. Istnieją przesłanki, aby przypuszczać, iż Mies starał się odtwarzać również porządek kosmiczny nowej plastyki. Słupy stanowiące podpory dachu pawilonu niemieckiego przygotowanego na wystawę światową roku 1929, miały formę krzyża (kąty proste), Jencks sugeruje, iż były kodem, mogły oznaczać „piękno, prawdę, Boga, powszechne braterstwo ludzi”, ewentualnie „analogię nieskończoności”³⁴². To, iż niemiecki architekt mógł sięgać również po porządek kosmiczny nowej plastyki, wydaje się prawdopodobne z racji tego, iż formuła zaproponowana przez Mondriana pasuje się bardzo blisko filozofii Platońskiej (wiara w świat obiektywny, uniwersalny, przenikający i kształtujący każdą daną bezpośrednio rzecz; artysta jako ten, którego zadaniem jest dotrzeć do wewnętrznej struktury rzeczywistości), a Mies – jak pisze Jencks – głęboko wierzył w platoński uniwersalizm³⁴³.

Uwagę ostatniego dyrektora Bauhausu zaprzętały uniwersalia, Platońskie wiecznotrwałe wartości leżące u podstaw wszystkich rzeczy. Projekty niemieckiego architekta to próby ich wypowiedania³⁴⁴. Jednak, co trzeba mieć zawsze na uwadze, Mies, podobnie jak Hegel, zakładał, że owe uniwersalia rozwijają się w czasie, zgodnie z duchem epoki, dla Miesa – podaje Jencks – duch ten oznaczał „ekonomiczny porządek, w którym żyjemy, odkrycia nauki i technologii, społeczeństwo masowe [...] i budownictwo”³⁴⁵. Słowa twórcy Farnsworth House, iż pragnie projektować tak, aby „każda rzecz miała to wszystko, co jest dla niej właściwe, zgodnie z jej własną naturą”³⁴⁶, musimy odczytywać pamiętając o tym, iż „własna natura rzeczy” leży tak naprawdę poza tą rzeczą, w przestrzeni uniwersaliów, projektowanie jest zaledwie ich „upraszczaniem, wyjaśnieniem i porządkowaniem”³⁴⁷.

³⁴² Tamże, s. 124 i nast. (na stronie 125 chodzi o podpis nas rysunkiem).

³⁴³ Zob. np.: Tamże, s. 118 i 122.

³⁴⁴ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 118 i 122-125.

³⁴⁵ Tamże, s. 123.

³⁴⁶ Tamże.

³⁴⁷ Tamże.

„Sądzę, że architektura ma niewiele, albo i nic, wspólnego z wymyślaniem ciekawych form czy osobistymi upodobaniami – powiada Mies. – Prawdziwa architektura jest zawsze obiektywna i jest wyrazem wewnętrznej struktury swoich czasów, z której się rodzi”³⁴⁸.

Jencks pisze, iż Mies nie tylko wierzył w istnienie uniwersaliów, ale był przekonany, iż udało mu się je rozpoznać³⁴⁹. Narzędziem ich wypowiedania, wprowadzania w przestrzeń architektury i designu stały się „czyste formy”, czyli formy „idealne”, uniwersalne, absolutne, doskonałe³⁵⁰. Mies wykuwał je w trybie geometryzacji (komentarz Jencksa: „tylko geometria odnosi się do podstawowych uniwersaliów, które istnieją poza przemijalnością i wielopostaciowością rzeczy”³⁵¹) oraz redukcji (*less is more*). W polu architektury – która obchodziła Miesą mimo wszystko bardziej aniżeli design³⁵² – język „czystych form” sprowadzał się do zaledwie kilku lakonicznych słów: kąta prostego, prostokąta, prostopadłościanu i przestrzeni, ograbionych ze wszystkiego, co można uznać za zbędne (sterylne materiały, sterylne przestrzenie). Ostatni dyrektor Bauhausu zaproponował język prosty, sterylny (abstrakcyjny) i treściwy, który zrywa zasłonę przypadkowości i wypowiada to, co „idealne”. Stajemy tym samym przed pierwszą – poza-estetyczną – interpretacją formuły *less is more*: im mniej przypadkowej (jednorazowej) treści, tym więcej uniwersalnego sensu³⁵³. Takie realizacje jak Farnsworth House, Seagram Building, Nowa Galeria Narodowa w Berlinie – poprzez swą oszczędność estetyczną, ciszę, sterylność, nagość i tajemniczość – przenoszą w świat uniwersaliów, wysycają ducha dwudziestego wieku (a przynajmniej tak „programował” je Mies).

Uważny czytelnik zorientował się zapewne, iż Farnsworth House sygnuje zarówno neoplastycyzm, jak i uniwersalizm, odpowiadam, iż prawdopodobne są obydwie inspiracje i najpewniej nakładają się na siebie. W planie estetycznym willa dr Farnsworth to czysta nowa plastyka, od której odjęto barwy prymarne (willa jest śnieżnobiała), mimo to w pracy *Ruch nowoczesny w architekturze* Jencks nie wspomina o tym ani słowem, charakteryzuje interesującą nas realizację w kategoriach „aluzji do platońskiego świata

³⁴⁸ Roberto Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, dz. cyt., 93.

³⁴⁹ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 123.

³⁵⁰ Tamże, s. 110-122.

³⁵¹ Tamże, s. 122.

³⁵² Dla koryfeuszy ruchu modernistycznego – Gropiusa, Le Corbusiera, Franka Lloyd Wrighta – architektura była dziedziną pierwszą. Nie zmienia to faktu, iż to właśnie projekty przedmiotów codziennego użytku zdradzają najpełniej ich estetyczne dążności (por. wcześniejsze fragmenty niniejszej pracy).

³⁵³ Tamże, s. 118.

wiecznych wartości”, w tym ujęciu „dom pozostaje spójnym wyrazem transcendentnej technologii”³⁵⁴.

Podsumowując, racjonalizm Miesa – wiara w obiektywny, zmatematyzowany, surowy język artystycznego wyrazu – czerpie z dwóch źródeł: nowej plastyki oraz platońskiego uniwersalizmu. Od Mondriana Mies pożycza rusztowanie niesymetrycznej równowagi, płaskość-horyzontalność oraz graniastosłup prostokątny, sam wykuwa „czyste formy”, zgeometryzowane, zredukowane do niezbędnego minimum słowa plastyczne, za pomocą których można przedostawać się w przestrzeń uniwersaliów, wypowiadać to, co absolutne, „idealne”.

Ostatnim, o którym chciałbym wspomnieć jest **Le Corbusier**. W pierwszym numerze miesięcznika „L'Esprit Nouveau” (październik 1920) Charles Eduard Jeanneret i Ozenfant – twórcy puryzmu – oświadczają: „W tym czasopiśmie panuje ten sam duch, który pobudza badania naukowe. Stanowimy nieliczną grupę projektantów, którzy wierzą, że sztuka ma swoje prawa, tak samo jak fizyka i fizjologia”³⁵⁵. Rok później, na łamach tegoż czasopisma, Le Corbusier stwierdza: „dzieło sztuki powinno sprawiać wrażenie porządku matematycznego”³⁵⁶.

Ta logika powołała do życia puryzm, formułę malarską, która nadał ton również architekturze Le Corbusiera³⁵⁷. Celem poszukiwań purystycznych było uzyskanie tzw. stałych wyrazów języka plastycznego (elementy purystyczne, słowa plastyczne), którymi można by potem operować w procesie artystycznej kreacji:

„[...] niezmienny, formalny, jasny język określający subiektywne reakcje jednostki, który pozwala wnieść na tym surowym fundamencie dzieła czułe, bogate w emocje”³⁵⁸.

W istocie chodziło o odkrycie, zakładanego przez Le Corbusiera i Ozenfanta, porządku geometrycznego (matematycznego) występującego w naturze (ożywionej i nieożywionej) oraz rządzącego procesem powstawania rzeczy³⁵⁹.

³⁵⁴ Tamże, s. 122.

³⁵⁵ Tamże, s. 165.

³⁵⁶ Le Corbusier, *Puryzm*, dz. cyt., s. 234-236.

³⁵⁷ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 166.

³⁵⁸ Tamże, s. 165

Dopowiedzmy, iż redaktorzy „L'Esprit Nouveau” zakładali, iż istnieją dwa zasadnicze typy wrażeń: pierwotne, uniwersalne, charakterystyczne dla wszystkich ludzi (wzbudzone przez „prostą grę form i podstawowych kolorów”) oraz wtórne, indywidualne, zależne od społecznego i kulturowego usytuowania, interesowały ich wrażenia pierwotne-uniwersalne, doznania wtórne-indywidualne usunięto na drugi plan, bowiem: „Nie trzeba chyba rozwodzić się nad elementarną prawdą, że to, co ma wartość uniwersalną, warte jest więcej od tego, co ma wartość tylko indywidualną”³⁶⁰.

A zatem, stałe wyrazy języka plastycznego to elementy ukrytego porządku geometrycznego, które „w sposób naturalny” wzbudzają pewne ustalone, uniwersalne, wrażenia³⁶¹. Jeanneret oscyluje pomiędzy empirią i dedukcją (metafizyką). Z jednej strony sugeruje, aby uciec się do „czystych form”, które powołała do życia „selekcja mechaniczna”, będąca odpowiednikiem selekcji naturalnej. Podstawowym prawem tej drugiej – powiada twórca Jednostki Marsylskiej – jest oszczędność, „cały ciąg ewolucji jest funkcją oczyszczania”, narządy istot żywych kształtowały się w toku ewolucji tak, aby mogły sprostać funkcjom „maksymalnej sprawności, odporności, pojemności itd., a więc [funkcjom] najbardziej ekonomicznym”; tworem najbardziej wyselekcjonowanym przez naturę, dodaje Jeanneret, jest ludzkie ciało³⁶². Nie należy tego rozumieć w ten sposób, iż organizmy istot żywych stają się w toku ewolucji coraz bardziej uproszczone, chodzi o to, iż „przy organizmie” pozostaje to, co niezbędne, powiązane z najważniejszymi funkcjami, natomiast to, co zbędne, nie powiązane z najważniejszymi funkcjami, zostaje odrzucone (zasada oszczędności). Le Corbusier twierdzi, iż zasada oszczędności rządzi również procesem ewolucji przedmiotów („selekcja mechaniczna”), z tym, że proces ów przebiega pod dyktando człowieka:

„We wszystkich epokach i u wszystkich ludów człowiek tworzył na swój użytek przedmioty niezbędne, odpowiadające jego podstawowym potrzebom; przedmioty te towarzyszyły jego organizmowi i uzupełniały go [...] wykonane z myślą o jak największej pojemności i odporności, maksymalnej oszczędności materiału i wysiłku [...] wszystkie podporządkowane zawsze prawu selekcji: oszczędności”³⁶³.

³⁵⁹ Le Corbusier, *Puryzm*, dz. cyt., s. 234. Zob. też.: Museum of Modern Art, *Le Corbusier*, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3426&page_number=1&template_id=6&sort_order=1§ion_id=T049951#skipToContent.

³⁶⁰ Tamże, s. 165.

³⁶¹ Tamże.

³⁶² Le Corbusier, *Puryzm*, dz. cyt., s. 234.

³⁶³ Tamże, s. 235.

Kulminacją i spełnieniem tego procesu jest mechanizacja przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, formy tworzone przez maszynę to formy purystycznie doskonałe: „maszyna – powiada Le Corbusier – z większą niż kiedykolwiek ścisłością zastosowała fizyczne prawa struktury świata”³⁶⁴. Stałe wyrazy języka plastycznego winny tedy przybrać kształt surowych form tworzonych przez przemysł zgodnie z zasadą maksymalnej oszczędności, są to bowiem formy „mające cechy krzywych matematycznych, krzywych największej wytrzymałości, elastyczności [są] posłuszne prawom rządzącym materią [i dają] radość z porządku matematycznego”³⁶⁵. Z drugiej strony Le Corbusierowi i Ozenfantowi zdarzało się krytykować i odrzucać empiryzm jako „nieskończenie nieczysty” i ustalać stałe wyrazy języka plastycznego w drodze rozumowania, „dedukcji ze źródeł metafizycznych”³⁶⁶.

Stałe wyrazy języka plastycznego muszą być przy tym kompletne, powinny stanowić wiązki uogólnionych, multisensorycznych, doznań zmysłowych:

„Nasze pojęcie przedmiotu – powiada Le Corbusier – wynika z pełnej znajomości tego przedmiotu, osiągananej poprzez doświadczenie naszych zmysłów, znajomości dotykowej, znajomości jego materii, znajomości jego ciężaru, sylwety i wszystkich właściwości”. A zwyczajowe ujęcie perspektywiczne działa jedynie jako czynnik wyzwalający wspomnienie tego doświadczenia³⁶⁷.

Postulat posługiwania się słowami multisensorycznymi pojawia się w kontekście krytyki tradycyjnej perspektywy malarskiej – niewydolnej, ujmującej rzecz wizualnie, fragmentarycznie, wrywkowo, oferującej pełnię doświadczenia zmysłowego tylko w formie „wspomnienia” – pamiętajmy jednak o tym, iż poszukiwania purystyczne wykraczały poza malarstwo, a zatem ilekroć będziemy myśleć architekturę Le Corbusiera (niech będzie to na przykład Jednostka Marsylska), rozpatrujmy ją przez pryzmat powyższej wypowiedzi, jako sumę słów purystycznych, o skondensowanej treści multisensorycznej.

³⁶⁴ Tamże, s. 236. Zob. też.: Museum of Modern Art, *Le Corbusier*, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3426&page_number=1&template_id=6&sort_order=1§ion_id=T049951#skipToContent.

³⁶⁵ Tamże, s. 235.

³⁶⁶ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 165.

³⁶⁷ Le Corbusier, *Puryzm*, dz. cyt., s. 236.

Stałe wyrazy języka plastycznego to uproszczone, zgeometryzowane motywy (szablony) przedmiotów (np. motyw gitary, motyw butelki), zliczające to, co w przypadku danej klasy przedmiotów wspólne, niezmiennie i konieczne (w tym wszystkie doświadczenia zmysłowe).

Dodajmy, iż w skład purystycznego abecadła wchodził jeszcze kąt prosty (Le Corbusier twierdził, iż „kąt prosty jest uniwersalny [...] jest platońską stałą racjonalnego umysłu”³⁶⁸), tzw. „złoty podział” (interesował się nim Pitagoras i teoretycy renesansu, odcinek jest podzielony zgodnie z zasadą „złotego podziału”, jeśli składa się z dwóch nierównych części, gdzie pierwsza [a] ma się do drugiej [b], tak samo, jak druga [b] do całości [a + b]) i oparte na nim modulowanie (czynnik ładu, proporcji, ustalający jednorodną, równoważną relację pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła; modulowanie „pozwala [...] najmniejszemu elementowi mierzyć się z największym”; por. neoplastycyzm) oraz ustalone co do „zdolności działania” kolorów³⁶⁹.

**a) logika pierwsza (typowa): rozum – geometryzacja, surowość – nie-estetyka
(anty-estetyka)**

Ustanowiona przez racjonalizm formuła plastyczna – zgeometryzowana, surowa, minimalistyczna – została przez późniejsze interpretacje odczytana jako nie-estetyka, czy wręcz anty-estetyka. Niżej przedstawiam listę takich odczytań, które w różnych obszarach refleksji humanistycznej udało mi się odnaleźć (zdecydowana większość z nich dotyczy modernistycznej architektury, która w dalszej części tekstu będzie nas przede wszystkim interesować).

Zacznijmy od Mondriana, w przywoływanym już wielokrotnie zbiorze esejów *Estetyka poza estetyką* Welsch porusza zagadnienie poliestetycznej percepcji sztuki, jego zdaniem obrazu Muncha *Krzyk* „tak naprawdę nie widział, kto nigdy nie słyszał prawdziwego krzyku – percepcja wizualna musi przechodzić w percepcję akustyczną”,

³⁶⁸ Tamże, s. 168.

³⁶⁹ Tamże, s. 239-242; Museum of Modern Art, *Le Corbusier*, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3426&page_number=1&template_id=6&sort_order=1§ion_id=T049951#skipToContent; Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 168.

malowidła Pollocka (*action painting*)³⁷⁰ – kontynuuje Welsch – można zrozumieć wyłącznie kinestetycznie, ale „biada, gdyby ktoś podobnie [kinestetycznie] próbował zrozumieć prace Mondriana”³⁷¹. Zmatematyzowany język nowej plastyki wyklucza wszelkie odczytania estetyczno-motoryczne.

Katedra Ronchamp, projekt Le Corbusiera z roku 1953, gdzie architekt porzuca „pierwotną geometrię kąta prostego” i skłania się ku kształtom ekspresyjnym, zamaszystym, powykręcany, bajkowym, surrealistycznym, zostaje uznana przez Jencksa za „ironiczny wyraz zmysłowości, agresji i monumentalności”, stanowisko opozycyjne wobec „surowych form wywodzących się z architektury Miesa van der Rohe” (Mies nigdy nie odstąpił od form zgeometryzowanych), przez Mumforda za „początek zwrotu do przeszłości i plastyczności”, a przez Stirlinga za „symptom kryzysu racjonalizmu”³⁷². Po zsumowaniu tych wypowiedzi otrzymamy dwa bieguny, dwa krańcowo różne światy architektoniczne: na jednym plasuje się geometria, surowość i nie-estetyka (anty-estetyka), na drugim plastyczność i estetyka. Racjonalizm stoi w kontrze do zmysłowości, „dyscyplina kąta prostego”³⁷³ wyklucza estetykę, aby ta druga mogła zaistnieć, ta pierwsza musi zostać złamana (nagięta).

Projekty architektoniczne Miesa (nie do końca wiadomo które, wydaje się, iż jest to ocena zgeneralizowana) zostaną opisane przez Mumforda jako:

„[...] wytworne pomniki niczego. Miały one suchy styl form maszynowych pozbawionych treści. Jego własny czysty gust nadał tym pustym szklanym powłokom kryształową czystość formy; ale istnieją one tylko w platońskim świecie jego wyobraźni... Pustka i brak treści w tej architekturze był bardziej ekspresyjny, niż sądzili wielbiciele van der Rohe”³⁷⁴.

Nie można ze stuprocentową pewnością rozsądzić, czy zarzucając ascetycznej architekturze Miesa pustkę i brak treści Mumford ma na myśli pustkę estetyczną (brak doznań), czy też pustkę znaczeniową (brak sensów). Z jednej strony mamy wskazanie na „suchy styl form maszynowych” (wektor estetyczny), z drugiej na „platoński świat

³⁷⁰ Jackson Pollock, abstrakcyjny ekspresjonista, „malował” bez użycia pędzla, na rozciągnięte na podłodze pracowni płótna, wokół których krążył, niemalże szamańsko tańczył, lał farbę prosto z puszek, chlapał bądź pozwalał by ta ściekała z patyków, noży i innych narzędzi. Jego obrazy bliskie są niektórym pracom Kandinsky’ego, z tym, że ekspresja Pollock jest bardziej nieokiełznana.

³⁷¹ Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt. s. 140.

³⁷² Charles Jencks, *Ruch nowoczesny...*, dz. cyt., s. 177-179.

³⁷³ Tamże, s. 180.

³⁷⁴ Tamże, s. 111.

wyobraźni” (wektor znaczenia). Przyjmijmy, iż krytyka Mumforda obejmuje oba wektory, w takim wypadku racjonalizm, wraz ze swym surowym, zmatematyzowanym instrumentarium, ponownie zostaje ulokowany w polu nie-estetyki (anty-estetyki). Stwierdzenia Mumforda, iż pustka i brak treści są bardziej ekspresyjne, niżby to można przypuszczać, nie należy odczytywać jako wskazania na obecność estetyki/znaczenia, Mumford chce przez to podkreślić ich przejmujący brak. Dodajmy, iż zaadaptowana przez van der Rohe dla celów własnej twórczości maksyma *less is more*, została przerobiona przez Roberta Venturiego na *less is bore* – plastyczna formuła racjonalizmu jest nudna, co wskazuje na jej nie-estetyczność.

Kolejnym przykładem lokowania racjonalizmu w polu nie-estetyki (anty-estetyki) może być *Manifest pleśni przeciwko racjonalizmowi w architekturze* Hundertwassera (z roku 1958). Jak podaje Jencks, na kartach *Manifestu pleśni...* wiedeński malarz porusza dwa podstawowe zagadnienia, po pierwsze, domaga się wolności budowania (każdy powinien móc budować), po drugie, atakuje „racjonalistyczną konwencję linii prostej jako symbolu biegłości i uczciwości”³⁷⁵:

„Już samo tylko obnoszenie się z linią prostą powinno być zakazane, przynajmniej z moralnego punktu widzenia. Linijka jest symbolem nowego analfabetyzmu. Linijka jest symptomem nowej choroby dekadencji. Żyjemy w chaosie linii prostych”³⁷⁶.

Środkiem zaradczym na ów amoralny chaos linii prostych mają być „pleśń”, „mikroby” i „grzyby”, formy „dezintegrujące”, które rozbijają architekturę, sprowadzą do „płynnych, swobodnych krzywizn”³⁷⁷. Budowane w latach osiemdziesiątych wielorodzinne Domy Hundertwassera to „slumsowate”, rozrzedzone, upłynnione, wielobarwne, konstrukcje, porośnięte tu i ówdzie roślinnością. Znowu zarysowują się dwa ustawione w kontrze do siebie światy: świat krzywoliniowej, płynnej, barwnej estetyki i świat odmierzanej cyrklem i linijką nie-estetyki.

W tekście *Przestrzenie dla ludzi?*, zamieszczonym z zbiorze esejów *Co to jest architektura? (vol. I)*, przywoływany już wcześniej Welsch, komentując zwrot ku architekturze biomorficznej, stwierdza:

³⁷⁵ Tamże, s. 73

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ Tamże, s. 74.

„[...] wiele osób poszukuje dziś architektury, która sprostałaby naszemu biologicznemu, zmysłowemu i motorycznemu byciu-w-świecie o wiele bardziej, niż jakakolwiek architektura racjonalistyczna. Rozpatrywała ona bowiem naszą cielesność i charakter z tego świata jako rzecz śliską – i traktowała ją pogardliwie”³⁷⁸.

Biomorfizm (zoomorfizm, architektura organiczna, architektura typu „blob”) to trend w architekturze końca XX wieku polegający na imitowaniu form biologicznych, najczęściej zwierzęcych i roślinnych³⁷⁹. Sztandarowy przykład architektury typu „blob” to budynek *Kunsthau*s w Grazu autorstwa Cooka i Fourniera, który, jak podaje Fournier, „był postrzegany polimorficznie, jako wieloryb, mały hipopotam, delfin, jeź, krowie wymię etc.” (równie dobrze można by powiedzieć, iż przypomina ogromnego, obłego, śliskiego, porowatego morskiego stwora)³⁸⁰. Prócz twórców *Kunsthau*s zoomorfizm rozwijają na pewno Calatrava (inspiracja ptakami, ptasim kośćcem, np. Milwaukee Art Museum) oraz Gehry (inspiracja rybami, np. Fishdance restaurant)³⁸¹. Ponownie napotykamy na ten sam schemat: to, co nielinearne, złożone, fantazyjne i estetyczne vs racjonalizm nie mogący sprostać naszemu biologicznemu, zmysłowemu i motorycznemu byciu-w-świecie, wypierający cielesność. Tę samą logikę stosuje Welsch w przypadku oceny takich współczesnych trendów estetycznych jak *minimal art* i dekonstruktywizm, nurtów nawiązujących w płaszczyźnie estetycznej do estetyki racjonalistycznej (minimalizm, surowość, geometryzacja, w przypadku dekonstrukcji kąt prosty zostaje wprowadzić złamany, lecz linia prosta i geometryczność form trzymają się dzielnie /wybrane projekty Libeskinda, Hadid, Koolhaasa), dzieła *minimal art* stanowią dla niemieckiego filozofa „*maxima* anestetyki przy minimalnym nakładzie estetycznym” (anestetyzacja to w ujęciu Welscha przeciwieństwo estetyzacji)³⁸².

Richard Sennett, we wstępie do książki *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, pracy ukazującej jak na przestrzeni setek lat problemy związane z

³⁷⁸ Wolfgang Welsch, *Przestrzenie dla ludzi?*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. I)*, dz. cyt., s. 184.

³⁷⁹ Colin Fournier, czynny uczestnik biomorficznego zamieszania, zachęca do czerpania również z form mineralnych, ostatecznie zaś upatruje przyszłości biomorfizmu nie tyle w imitowaniu natury, ile w zbliżaniu się do jej zasad, „koncepcji operacyjnych”, taka architektura nie będzie wcale wyglądać biomorficznie. (Colin Fournier, „Igrając z ogniem”. *Biomorficzny paradygmat*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008, s. 391 i 409.)

³⁸⁰ Tamże, s. 391.

³⁸¹ Tamże.

³⁸² Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, dz. cyt., s. 545.

cielesnością przesiąkały w przestrzeń architektury i urbanistyki, pisze, iż do jej napisania skłonił go:

„[...] osobliwy współczesny problem: zubożenie doznań zmysłowych – istne przekleństwo większości dzisiejszych budynków; nuda, monotonia, namacalna jałowość miejskiego otoczenia. Zubożenie zmysłowe jest szczególnie godne uwagi, ponieważ współcześnie tak duży nacisk kładzie się na doznania cielesne i swobodę w sferze fizycznej”³⁸³.

Autor *Upadku człowieka publicznego* dodaje, iż pierwsze co przyszło mu do głowy w odpowiedzi na to spostrzeżenie, to myśl, iż współcześni (pierwsza połowa lata dziewięćdziesiątych) architekci i urbaniści „zatracili więź z ludzkim ciałem”³⁸⁴. Oczywiście nie mamy stuprocentowej pewności na co patrzył Sennett, jednak takie określenia jak nuda, monotonia, jałowość przywodzą na myśl krytykę jaką przypuścił na racjonalistyczną formułę Miesa van der Rohe Lewis Mumford, nie znaczy to oczywiście, iż Sennett pisze o architekturze Miesa, lecz, iż ma na myśli architekturę racjonalną (zgeometryzowaną).

Ostatnim przykładem przekonania o odzmysławiającej mocy surowych zgeometryzowanych form plastycznych niech będzie konstatacja Alaina Corbina, badacza społecznej historii percepcji olfaktorycznej, który wieńczy swą analizę procesu wkraczania do przestrzeni domowej „instytucji łazienki” stwierdzeniem: „Jeszcze później [pierwsza połowa XX wieku – przyp. MP] nastąpi czas przestrzeni geometrycznej, „*clean and decent*” (czystość i obyczajność), gwarantującej odzmysłowanie i niewinność tego miejsca”³⁸⁵.

b) logika druga (postulowana): rozum – geometryzacja, surowość – estetyka (haptyczna)

Z racji tego, iż zbliżamy się wielkimi krokami do rozdziału, gdzie omawiam szczegółowo estetykę haptyczną, wolałbym teraz nie rozwodzić się szeroko na temat estetyczności linii prostej i kąta prostego (za chwilę stanie się to ewidentne). Zarysuję tylko mój punkt widzenia, wskażę linię obrony dwóch luminarzy racjonalizmu, Le Corbusiera i Miesa, dość powszechnie uważanych za przyczynę wszelkiego zła w polu architektury XX wieku.

³⁸³ Richard Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, tłum. M. Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 11.

³⁸⁴ Tamże.

³⁸⁵ Alain Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 224.

Przypomnijmy (pisałem o tym w kontekście funkcjonalizmu), iż Le Corbusier wyraźnie zaznaczał, iż architektura jest nierozdzieloną sumą „fenomenu biologicznego” (celowość, funkcjonalność) oraz „fenomeny estetycznego” (zmysłowość, wrażeniowość), niezależnie, czy sposobem jej konstruowania będą linie proste, czy też linie krzywe. Zarówno katedra w Ronchamp (ekspresyjność), jak i Jednostka Marsylska (geometryzacja), budynki wzniesione mniej więcej w tym samym czasie (lata powojenne), to fenomeny estetyczne, z tym, że wypowiedziane w krańcowo różny sposób (nawiasem mówiąc, obydwie budynki to przejawy wrażliwości haptycznej). Przypomnijmy też, iż Jeanneret zakładał kompletność, multisensoryczną pełnię³⁸⁶, słów języka plastycznego, w przestrzeni jego malarstwa i architektury surowa geometria nie oznaczała końca estetyki, lecz sposób jej konstruowania.

Zgeometryzowany minimalistyczny styl Miesa – „Mondriana architektury” – nie jest ugiem estetyczny, tak, jak nie była nim nowa plastyka (por. wcześniejsze fragmenty tekstu). Pisząc o ogromie pustki i braku treści jaki wysącza się z architektury van der Rohe autor *The Case Against Modern Architecture* jest mniej więcej w połowie drogi do jej pełnego zrozumienia (o tym opowiem szczegółowo w dalszej części pracy).

5.4. Narracja maskująca nr IV: zmiana porządku zmysłowego architektury minionego i obecnego stulecia

Tym razem zdecydowanie krócej, schemat czwartej narracji maskującej wydaje się bowiem klarowny i nie ma sensu dłużej się nad nim rozwodzić (nie znaczy to oczywiście, iż opisywana teraz narracja jest mniej ważna).

Najogólniej mówiąc chodzi tu o interpretację, która uznaje architekturę modernistyczną za jednowymiarową i wizualną, a architekturę postmodernistyczną (współczesną) za wielozmysłową (w tym również wizualną). Rzecznikami takiego stanowiska są na przykład Krzysztof Lenartowicz oraz Piotr Winskowski. Analizując przestrzeń Muzeum Żydowskiego w Berlinie, budynku zaprojektowanego przez Libeskinda w duchu dekonstruktywizmu, pierwszy z wymienionych stwierdza:

³⁸⁶ Swoją drogą jest to jeden z kardynalnych argumentów przemawiających za zwrotem haptycznym.

„[...] w architekturze modernizmu chodziło jednak przede wszystkim o oddziaływanie wizualne – corbusierowską „mądrą grę brył w świetle” [...] Na przełomie XX i XXI stulecia architektura oficjalna, w ślad za ogólną tendencją w kulturze do zainteresowania ciałem, wprowadziła do swojego repertuaru sytuacje zaprogramowanych przeżyć cielesnych. Można wskazać grupę obiektów architektonicznych powstałych w ciągu ostatnich 15 lat, które starają się wielostronnie atakować odbiorcę, dostarczając mu bodźców nie tylko wzrokowych, ale poruszając i inne zmysły”³⁸⁷.

Następnie Lenartowicz sięga po przykład Kunsthal Rema Koolhaasa w Rotterdamie, budynku, który multisensorycznie oplata ciało perceptora: pochylnie (zamiast schodów i stropów) wprowadzając „nastrój braku równowagi”, przezroczyste stropy ze szkła „pozwalając otoczyć widza przestrzenią również od spodu, wprowadzając go nieomal w stan zawieszenia”, idźmy dalej, ukośnie ustawione słupy „wprowadzają niepewność i niepokój”³⁸⁸. (Czy atmosfera Kunsthal nie przywodzi na myśl aury, która sączyła się z płócien Mondriana i Matisse’a?). W zupełnie podobnym tonie wypowiada się Winskowski, w eseju *Architektura wielu zmysłów* podtrzymuje tezę o „jednowymiarowym wizualizmie” modernizmu, którego streszczeniem jest corbusierowska „gra brył w świetle” (określenie „dające ewidentny prymat wzrokowi jako zmysłowi pośredniczącemu w percepcji architektury”) oraz określa architekturę współczesną jako wielozmysłową, łączącą wizualną grę brył w świetle z multisensorycznym oddziaływaniem detalu:

„Stąd też postmodernistyczne przekształcenia podejścia do architektury, aktualizujące w nowym kontekście wszelkiego rodzaju historyzmy, zmierzały ku przywróceniu równowagi oddziaływań na wszystkie zmysły i pozytywnego ich stymulowania poprzez powrót do przedmodernistycznego traktowania detalu i w ogóle skali architektury. Z daleka obiekt jawi się w swych proporcjach i generalnym układzie kompozycyjnym, a z bliska – gdy całość już nie jest dostępna [dla wzroku – przyp. MP] – jego detale dostarczają dodatkowych wrażeń”³⁸⁹.

Winskowskiego zwraca jednak honor Le Corbusierowi, podkreśla, iż jego poszukiwania estetyczne nie ograniczały się li tylko do stymulacji zmysłu wzroku, czego dowodem jest niezrealizowane marzenie, aby katedrę w Ronchamp wyposażyć w głośniki, z których o

³⁸⁷ Krzysztof Lenartowicz, *Laboratorium psychologii architektury: Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie*, [w:] „Zachowanie, Środowisko, Architektura” (2), s. 81.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Piotr Winskowski, *Architektura wielu zmysłów*, [w:] „Kultura Współczesna”. Przestrzenie kultury – dyskursy teorii /numer jubileuszowy/ (2008), s. 194 i nast.

pełnych godzinach sączyłaby się muzyka³⁹⁰. Jednak broniąc w ten sposób Jeannereta autor eseju *Architektura wielu zmysłów* utwierdza nas w tym, iż nie dostrzega w budowlach doby modernizmu niczego poza jakością wizualną.

Wyłożone wyżej stanowisko jest po dwakroć błędne. Po pierwsze, architektura doby modernizmu była przejmująco nie-wizualna, nie ma tam dosłownie nic na co można by patrzeć, co mogłoby cieszyć oko, detale i barwy zostały zredukowane do minimum, doprawdy trudno zrozumieć jak modernizm można posądzić o wizualizm. Operując bryłami w świetle, pomyślmy na przykład na ogromnym, masywnym prostopadłościanie postawionym na grubych, zwężających się ku dołowi podporach, jakim jest Jednostka Marsylska, Le Corbusier czyni swą architekturą haptyczną (dotyk, propriocepcja), odczytywalną z poziomu ciała fenomenalnego, w ten sam sposób grają bryłą Herzog & de Meuron w przypadku budynku Forum 2004 (Barcelona) i wielu innych architektów czerpiących w jakiś sposób z modernizmu, idę o zakład, iż wspomniani wyżej autorzy uznaliby budynek Herzoga & de Meurona za przejaw oddziaływania multisensorycznego. Dlaczego Le Corbusier potrzebuje głośników, aby można było myśleć o jego dokonaniach w kategoriach poza-wizualnych? Po drugie, mówienie o wielozmysłowości współczesnej architektury jest o tyle błędne, iż zakłada obecność danych wizualnych (ich obecność zakładają obaj cytowani wyżej autorzy). Recz w tym, iż jakości tego rodzaju jest w przestrzeni architektury przełomu XX i XXI wieku stosunkowo niewiele, więcej aniżeli w przypadku architektury modernistycznej, lecz wciąż nie tyle, ile w przypadku architektury pre-modernistycznej (gwooli jasności, budynki w dobie starożytnej Grecji nie były wcale nagie, były obłożone rozlicznymi zdobieniami, złotem, brązem, ornamentami, jako nagie odczytali je artyści renesansu, którzy obcowali z ruinami świata starożytnego³⁹¹). Multisensoryczność architektury końca XX i początku XXI wieku to w istocie haptyczność, która wyklucza wizualność. Weźmy chociażby powyższy opis Kunsthal Koolhaasa: przezroczyste stropy wprowadzające ciało widza w stan zawieszenia, otaczające go przestrzenią są... przezroczyste, w Kunsthal oko nie ma na czym zawisnąć.

³⁹⁰ Tamże, s. 195.

³⁹¹ Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, dz. cyt., s. 57.

5.5. Narracje maskujące – podsumowanie

Wyżej opisałem cztery narracje maskujące: **narracja pierwsza** ustanawia „kulturę wizualną”, świat zachodni poddany jest dominacji zmysłu wzroku i przytłoczony jest przez obrazy wizualne, **narracja druga** wypiera haptyczność ustanawiając „estetyzację wizualną”, społeczeństwa zachodnie końca XX wieku opętane są manią upiększania, osładzania, ornamentyzacji, **narracja trzecia** maskuje moment narodzin estetyki haptycznej, funkcjonalizm, konstruktywizm i racjonalizm, hasła sztandarowe ruchu modernistycznego sugerują obecność nie-estetyki, **narracja czwarta** zmienia porządek zmysłowy architektury minionego i obecnego stulecia: architektura modernistyczna zostaje uznana za wizualną, a postmodernistyczna za wielozmysłową.

Ostatecznie pole estetyki XX i XXI wieku zostaje oczyszczona z momentów haptycznych i jawnej anty-wizualności. Metanarracja o dominacji wzroku w kulturze zachodniej może trwać niezachwianie, estetyka pozostaje niezmiennie estetyką wizualną. Weźmy interpretację procesów estetyzacji autorstwa Mike Featherstone’a. W artykule *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*³⁹² autor ustanawia ciągłość i niezmienną estetyzacji – średniowiecze, nowoczesne miasto, postmodernizm – widząc w niej sumę karnawału, wystaw sklepowych, baśniowości, zaczarowania, zanurzenia, metaforycznego porządku znakowania (Lash), wreszcie obrazowości kultury zachodniej. Jakby modernizm nigdy nie zaistniał albo był czymś osobnym w stosunku do estetyki.

³⁹² Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, dz. cyt.

ROZDZIAŁ VI

ESTETYKA HAPTYCZNA – CHARAKTERYSTYKA SZCZEGÓŁOWA

Niniejszy rozdział poświęcony zostanie w całości szczegółowej charakterystyce estetyki haptycznej. Zwracam uwagę, iż pewne działania zostały już w związku z tym podjęte (struktura wyводу tego wymagała), mam na myśli przede wszystkim rozdział poświęcony zagadnieniu haptyczność vs brak, gdzie wzmiankowane są kubizm, futurizm, „meble dla XX wieku”, fowizm oraz neoplastycyzm (tutaj opis jest dość szczegółowy), będę unikał powtarzania wcześniejszych ustaleń i sięgania po raz wtóry po już cytowane wypowiedzi, byłoby to bezcelowe, pojawią się one tylko tam, gdzie będzie to konieczne, zapewniam jednocześnie, iż charakterystyka estetyki haptycznej jest tak zaplanowana, iż czytelnik nie spotka się z nieprzyjemną „wyrwą” w opisie (zresztą każdorazowo można sięgnąć po to, co zostało wcześniej napisane). Nareszcie na strony niniejszej rozprawy wkraczają obrazy, najwyższa pora unaocznic haptyczność (jakkolwiek dziwnie by to nie brzmiało w kontekście stawianej przeze mnie tezy), będą to przede wszystkim fotografie architektury XX i XXI wieku, które dzięki bezinteresownej uprzejmości wielu ludzi z najróżniejszych zakątków świata udało mi się uzyskać, żywię nadzieję, iż ich wymowność pozwoli mi bezbłędnie porozumieć się z czytelnikiem.

6.1. Wprowadzenie – fotograficzna eksplikacja głównej tezy rozważań

Przypomnijmy, zamierzam udowodnić, iż w toku XX i XXI malarze, architekci oraz designerzy porzucają jakości wizualne (estetyka wizualna) i zwracają się ku jakością haptycznym (estetyka haptyczna). Niezmiennie przeoczany zwrot w kierunku tego, co haptyczne stoi w kontrze do jednej z ważniejszych narracji współczesnej humanistyki, tej mianowicie, która utrzymuje, iż współczesność (nowoczesność, ponowoczesność) jest

bezwzględnie zdominowana przez zmysł wzroku, obrazy, czy ogólnie to, co wizualne. W. J. T. Mitchell dodaje, że wykładni tej towarzyszy przekonanie, iż współcześnie inne zmysły znajdują się w stanie atrofii. Chciałbym teraz wyłożyć ten stan rzeczy za pomocą kilku fotografii, będzie to doskonały punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Wróćmy na chwilę do toczącej się kilka lat temu dyskusji nad artykułem Mieke Bal *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, w jej toku pierwszoplanowe postaci dla studiów nad kulturą wizualną starają się dociec istoty tego, co wizualne, usiłują zakreślić pole kultury wizualnej, jednym z uczestników debaty jest Peter Leech:

„Niewątpliwie jest prawdą, że żyjemy w niekończącym się zalewie obrazów wizualnych: *topimy* się w nich – w największym chyba stopniu w Tokio; dlatego swój tekst ilustruję fotografią Shinjuku – owej apoteozy japońskiego konceptu *Iki* (czyli mniej więcej tego, co określamy jako miejski *chic* lub *cool*). Nie można tutaj uciec przed wszechobecną wizualną kakofonią, gdy jeden po drugim, gigantyczne ekrany lub neony krzyczą, domagając się naszej – całkowicie przytłoczonej tym wrzaskiem – wizualnej uwagi”³⁹³.

Ów miejski *chic* / *cool* prezentuje się następująco:

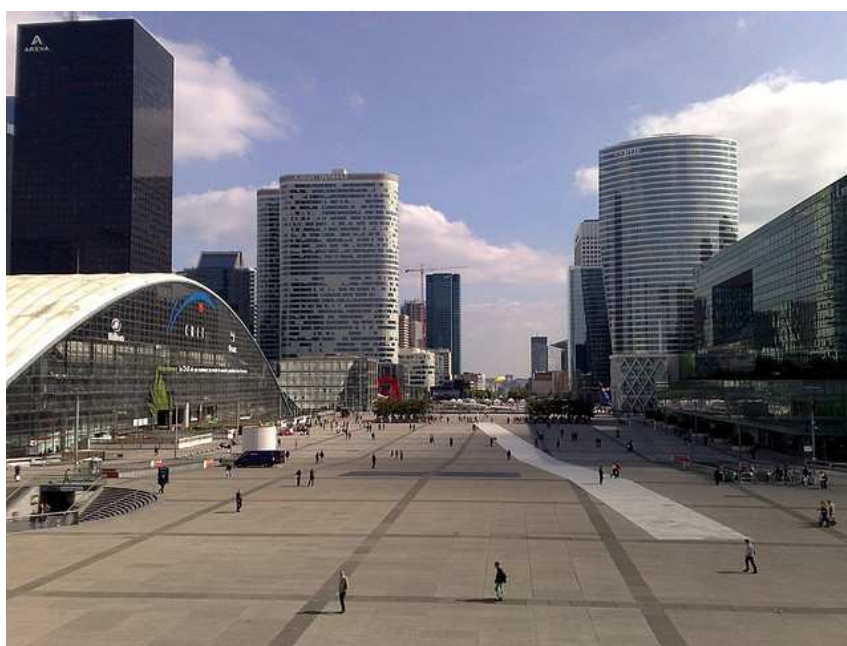


Shinjuku, Tokyo
fot. Dan Macy³⁹⁴

³⁹³ Peter Leech, *Kultura wizualna i ideologia wzniosłości*, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), dz. cyt., s. 350.

³⁹⁴ Galeria Dana Macy’ego na portalu Flickr, gdzie odnaleźć można prezentowane zdjęcie:
www.flickr.com/photos/dandc/2502804289/.

Trudno się z Leechem nie zgodzić – Shinjuku jest samą esencją kultury wizualnej, pytanie, które chciałbym przy tym zadać brzmi: czy Shinjuku jest esencją współczesności, współczesnej estetyki? Co do tego mam wątpliwości, ilekroć patrzę na wyżej zamieszczoną fotografię mam przed oczami stare subcentra polskich dużych miast, sięgając po przykład stosunkowo najlepiej mi znanego Poznania, byłyby to takie miejsca jak Łazarz (ul. Głogowska), Jeżyce (ul. Dąbrowskiego), Wilda (ul. 28 Czerwca 1956 roku) i montowane tam krzykliwie, barwne, wyglądające niekiedy cokolwiek dziecinnie reklamy, napędzające ekonomię drugiego obiegu. Shinjuku przypomina mi bardziej *miasto niewidzialne* (nieoficjalne, nieformalne, ukryte, oboczne, radzące sobie jakoś, poskładane do kupy) aniżeli *miasto widzialne* (oficjalne, sformalizowane, profesjonalne w każdym calu), by po raz kolejny sięgnąć po zaproponowaną przez poznańskich socjologów siatkę pojęciową, choć oczywiście tym pierwszym nie jest. Shinjuku to dzielnica handlu i rozrywki, nocnych klubów, erotycznych uciech, mekka tokijskich gejów, widoczna na zamieszczonym wyżej zdjęciu krzykliwość ma swoje uzasadnienie (podobnie zresztą uzasadnia się krzykliwość Las Vegas), nie może być jednak uznana za wykładnię współczesnej estetyki, tak, jak streszczeniem życia nie może być rozrywka i życie nocne. Shinjuku to nieformalność, drugi obieg, także w polu estetyczności. Synonimem estetyki XX i XXI wieku, *miastem widzialnym*, właściwym jest La Défense.



La Défense, Paryż
fot. Thierry Meurgues³⁹⁵

³⁹⁵ Galeria Thierry'ego Meurguesa na portalu Flickr, gdzie odnaleźć można prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/http2007/2868978324/>.

Patrząc na zdjęcie paryskiego dystryktu biznesowego nie mam wątpliwości, iż patrzę na współczesność, na rozwinięcie mitu „szklanych domów”, na estetykę, która zepchnęła na obrzeża (po)nowoczesnej metropolii wizualność. Leech (a wraz z nim wielu badaczy kultur wizualnej) nie zauważa, iż estetyka, która zaświadcza się o tym, co nowoczesne i oficjalne odcina się wszelkimi sposobami od wizualnej kakofonii, szuka sposobu, aby wydobyć się z zlewu obrazów.

Spróbujmy jeszcze ująć interesujące nas zagadnienie w planie historycznym. Przyjrzyjmy się najpierw fotografiom wrocławskiego ratusza i pierzei rynku znajdującej się tuż za nim.



Ratusz, Wrocław
fot. M. Podgórski



Stary rynek, pierzeja zachodnia,
Wrocław
fot. M. Podgórski

Późnogotycko-renesansowy budynek ratusza, tak, jak cała przestrzeń architektoniczna wrocławskiego starego rynku, to doskonały przykład estetyki wizualnej, zgromadzenia barw i detali, narracji. Każde stare miasto (nie tylko wrocławskie rzecz jasna) czyni spojrzenie łownym, każda fasada kamienicy to niejako osobny obraz domagający się uwagi, każdy detal architektoniczny splata i przytrzymuje wzrok, system haptyczny (ciało) trwa tutaj niemalże w całkowitym uśpieniu (musimy pamiętać, iż każda percepcja jest multisensoryczna, barwna przestrzeń starego miasta może wzbudzać wirtualne doznanie ciepła, przytulności, nie jest ono jednak w żadnym razie celem właściwym estetyki wizualnej). Wizualną sielankę rozbija jeden element, celowo wykonałem zdjęcia tak, aby był on ostentacyjnie widoczny, chodzi oczywiście o szary, modernistyczny (albo modernizujący) budynek, znajdujący się po lewej stronie, świadectwo zmiany jaka dokonała się w polu estetyki na przełomie XIX i XX wieku. Owszem, trudno doszukać się w przestrzeni tego budynku znamion estetyki haptycznej (czy jakiegokolwiek innej), mamy tu do czynienia z trywializacją estetyki modernistycznej (a zarazem przykład bezsensownego doklejenia modernizmu do zabudowy starego miasta), jej właściwą wersję odnajdziemy całkiem niedaleko, udajmy się w miejsce, które przejęło pewne funkcje rynku starego miasta, na ulicę Świdnicką 40.



*Renoma (1930),
Wrocław,
Hermann Dernburg,
fot. M. Podgórski*

Widoczny na zdjęciu budynek *Renomy*, zaprojektowany przez Hermanna Dernburga jako dom handlowy firmy Wertheim i otwarty w kwietniu 1930 roku, rozpięty jest jeszcze pomiędzy estetyką wizualną i estetyką haptyczną, choć w ogólnym rozrachunku

należałoby go przypisać do tej drugiej. Pozostałość po estetyce wizualnej to wyłaczane rzeźby ludzkich głów i kwiatony umocowane na pionowych, biegnących przez całą wysokość budynku pasach oraz ulokowane tu i ówdzie mieniące się złotem ceramiczne płytki, wektory te (na zamieszczonym zdjęciu słabo widoczne) nie są jednak w stanie zdominować bryły, są podporządkowane wektorom haptycznym – skondensowanej masie, przytrzymującej (sadowiącej) ciało horyzontalności (zagadnienie to omawiam szczegółowo w dalszej części tekstu), opływowości, szklistości, gładkości – to te jakości przede wszystkim stanowią o *Renomie*, mimo, iż udekorowany, zaprojektowany przez Dernburga budynek to obiekt haptyczny, o czym świadczy postać w jaką wyewoluował w trakcie ostatniej przebudowy (2005-09).



Renoma (2009),
Wrocław,
fot. M. Podgórski

Patrząc na nowe skrzydło *Renomy* odnotowujemy całkowity odpyły danych wizualnych, budynek zmierza ku pełnej, niczym niezmaconej haptyczności, patrzenie jest w tym wypadku docieraniem, co oznacza ogólne zestalanie z opływową krzywizną (szczyt budynku) oraz taktylne odczucie powierzchni płatów tworzących elewację budynku. Nowe skrzydło *Renoma* to doskonałe streszczenie estetyki przełomu XX i XXI wieku, momentu, który ponoć zorganizowany jest przez „imperatyw by wizualizować” (Bryson, Bal), momentu „szalejącej wizualnej estetyzacji” (Welsch), „wieku rozbuchanej wizualności” (Olechnicki), jazgotliwej „wizualnej kakofonii” (Leech), etc.

Myślę, iż powyższa prezentacja uczyniła mój punkt widzenia wystarczająco klarownym, pobieżny rzut okiem na zamieszczone zdjęcia wystarczy, aby przekonać się, iż nie żyjemy wcale w przeważająco wizualnej erze, spróbujmy teraz zastąpić pobieżny rzut okiem gruntowną analizą, nakreślmy najważniejsze wektory zwrotu haptycznego.

6.2. Metodyka poszukiwania i ustanawiania zwrotu haptycznego

Zanim przejdziemy do zasadniczej części niniejszego rozdziału musimy jeszcze jedną kwestię wyjaśnić i jedną ustalić.

Wypadałoby przeto wyjaśnić co konkretnie skrywa hasło „estetyka XX i XXI wieku”, czyli jakie nurty artystyczne i okoł artystyczne brałem pod uwagę diagnozując postulowany tutaj zwrot od estetyki wizualnej do estetyki haptycznej. Badałem przede wszystkim trzy pola: pole malarstwa, architektury, designu oraz codziennej estetyczności (mieszczą się tu rozmaite przejawy estetyzacji, z którymi spotykamy się w życiu codziennym, na przykład stylizacja interfejsów komputerowych, typografia, stylizacja ciała, a nawet muzyka rozrywkowa), w mniejszym stopniu pole rzeźby. W polu malarstwa moja refleksja obejmowała: postimpresjonizm, fowizm, kubizm, futuryzm, neoplastycyzm, suprematyzm, ekspresjonizm (Kandinsky, Klee, Munch); w polu architektury: protomodernizm (głównie Poelzig, Behrens, Loos, Wagner, Sullivan), modernizm (głównie Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Wright, Mendelsohn) i postmodernizm (dekonstruktywiści, Foster, Herzog de Meuron); w polu designu: projektowanie od Bauhausu po dzień dzisiejszy; w polu rzeźby: konstruktywizm braci Pevsner (z tym, że konstruktywizm, jako taki, obecny jest również w polach malarstwa, architektury i designu), futuryzm (Boccioni) oraz działalność artystyczną Henry’ego Moore’a. Myślę, że tak określone pole badawcze pozwala mi mówić o estetyce XX i XXI wieku, a zatem jeśli w przestrzeni wspomnianych nurtów artystycznych i okoł artystycznych odnajduję zwrot w kierunku tego, co haptyczne, oznacza to, iż mam prawo mówić, iż estetyka minionego i obecnego stulecia jest estetyką haptyczną. Czytelnik zorientował się zapewne, iż określone przeze mnie pole badawcze zdominowane jest przez architekturę i design, wychodzi na to, iż wkład malarstwa w estetyczność XX wieku kończy się w latach 30-tych

XX wieku, to nie przypadek, tak właśnie rzecz się ma, jest to jednak na tyle istotne zagadnienie, iż postanowiłem je omówić w osobno – punkt 6.3 w niniejszym rozdziale.

Teraz słów kilka odnośnie sposobu prezentowania wyników owych badań. Możliwe były dwie strategie, w ramach pierwszej każdy ze wspomnianych wyżej prądów artystycznych i okoł artystycznych analizowany byłby osobno, w trybie skrupulatnego rozkładania na czynniki pierwsze wskazywano by ubytek danych wizualnych i przyrost danych haptycznych, strategia druga zakładała prezentację wektorów, czyli najważniejszych momentów haptycznych jakie odnaleźć można w polu estetyki XX i XXI wieku, wspólnych, nadrzędnych, przesywających różne pola artystyczne i okoł artystyczne. Ostatecznie zdecydowałem się na strategię drugą, z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, te same momenty haptyczne (np. operowanie ciężarem/lekkością) można odnaleźć w przestrzeni różnych prądów artystycznych i okoł artystycznych, a zatem musiałbym każdorazowo powtarzać pewne ustalenia, co zmęczyłoby i zniechęciłoby zarówno mnie jak i czytelnika. Po drugie, prezentacja skupiająca się na wspólnych, trwających w czasie i rozlokowanych w różnych kontekstach, wektorach pozwala zasypać ustanawianą przez krytykę przepaść pomiędzy modernizmem i postmodernizmem, pokazuje, iż estetyka minionego i obecnego stulecia jest spójnym, powtarzalnym projektem (niekiedy zaskakująco spójnym i powtarzalnym), tym samym mocuje estetykę haptyczną jako estetykę XX i XXI wieku.

6.3. Architektura – sztuka XX i XXI wieku

Jednym z kół zamachowych postulowanego zwrotu haptycznego jest uwiąd malarstwa po drugiej wojnie światowej, który koreluje z rosnącym znaczeniem sztuki architektury i designu. Z tym, że polem wzrostu designu jest przestrzeń prywatna, osobiste znaczenia, styl i jakość życia, podczas gdy polem wzrostu architektury przestrzeń znaczeń społecznych, kulturowych, powszechnych, dlatego też to architekturę uznaję za sztukę XX i XXI wieku. Jest to o tyle frapujące, iż przez całe stulecia malarstwo albo dotrzymywało kroku architekturze, albo ją prześcigało (wiek XIX), co więcej, jeśli o okres premodernistyczny chodzi, w pamięci bardziej zapisali się nam (przeciętnym znawcom sztuki) wielcy malarze, aniżeli wielcy architekci.

Poczynając od średniowiecza: [a] podziwiamy gotyckie katedry i podziwiamy Giotto, Boscha, van Eycka; [b] zachwycamy się renesansową zabudową Rzymu bądź Florencji i na zmianę *Ostatnią wieczerzą* w interpretacji Leonarda da Vinci i Tintoretta, wynalazkiem perspektywy; [c] poddajemy się urokowi barokowego kompleksu pałacowego Zwinger i urokowi obrazów holenderskich mistrzów (Rembrandta, van Dyck, Rubensa), którym kroku dzielenie dotrzymywał Velásquez; [d] udaje nam się odnaleźć arcydzieła dziewiętnastowiecznego eklektyzmu (budynek parlamentu w Budapeszcie) i bez trudu odnajdujemy arcydzieła impresjonizmu i postimpresjonizmu; [e] znamy wielkich architektów doby modernizmu (Le Corbusiera, Miesa van der Rohe, Gropiusa, Wrighta) i znamy doskonale malarzy europejskiej awangardy (Picassa, Matisse'a, Malewicza, Mondriana, Kandinsky'ego i innych); [f] **podziwiamy i przemyślimy dzieła wielkich architektów ostatnich dziesięcioleci XX wieku (Libeskind, Hadid, Koolhaas, Tschumi, Eisenman, Gehry, Foster, Herzog & de Meuron), lecz brakuje nam równoważących ich pozycję wielkich malarzy (ostatnim „wielkim” był chyba Jackson Pollock).**

Wcześniejszą i obecną pozycję malarstwa ciekawie poświadcza kultura popularna i rynek. Całkiem niedawno świat zaczytywał się w powieści sensacyjnej Dana Browna „Kod Leonarda da Vinci” (ów kod zapisany jest obrazach Leonarda – *Ostatniej wieczerzy, Mona Lisie, Madonnie w grocie*), w roku 2004 rodzima kinematografia uraczyła nas produkcją „Vinci” (motorem akcji jest zlecenie kradzieży obrazu *Dama z łasiczką* z Muzeum Czartoryskich w Krakowie), jeszcze wcześniej, w roku 1990, nakręcono film „Vincent i Theo” (Theo to brat Vincenta van Gogha), w Poznaniu przez długi czas przy ul. Żydowskiej funkcjonował pub „van Gogh” (nie wiem, czy wciąż funkcjonuje), Citroën posiada modele Picasso i Matisse. Z tego krótkiego przeglądu można wyprowadzić dwa wnioski, po pierwsze, malarze i dzieła malarskie mają w kulturze zachodniej bardzo silną pozycję (nie znam podobnych „użyć” pola architektury), po drugie, dla wielu postronnych obserwatorów świata artystycznego malarstwo wytraca swój impet albo mniej więcej na przełomie XIX i XX wieku (van Gogh, Matisse, Picasso), albo w pierwszej połowie XX wieku (Picasso – jedno z najważniejszych dzieł hiszpańskiego malarza, *Guernica*, pochodzi z 1937 roku). Oczywiście nie czynię tego wybiórczego zestawienia motorem moich rozważań, sądzę jednak, iż warto na te spontaniczne interpretacje zwrócić uwagę, wiele bowiem mówią o tym, czym dla ludzi Zachodu było i czym jest malarstwo.

W każdym razie uwiad malarstwa i rosnąca znaczenie architektury (i designu) wydają się być faktem, Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku zaprojektowane przez Wrighta i Muzeum Guggenheima w Bilbao zaprojektowane przez Gehry'ego, to przede wszystkim budynki, a nie to, co się w nich znajduje, Luwr i Prado to przede wszystkim zbiory (choć za sprawą szklanej *Piramidy Luwru* i to zaczyna się zmieniać), oczywiście istnieje gotowa interpretacja tego stanu rzeczy: malarstwo zostało usunięte na margines przez fotografię (od połowy minionego stulecia kolorową), kino, telewizję, video, w sytuacji naporu doskonalszych mediów wizualnych nie było na nie zwyczajnie miejsca, zamiast dopominać się o wielkich malarzy, powinienem dopominać się tedy o wielkich fotografikach, reżyserów filmowych, artystów video, a takowi przecież istnieją. Choć interpretacja ta jest na pewno słuszna, wydaje mi się, iż nie mówi nam wszystkiego. Sądzę bowiem, iż **upadek znaczenia sztuki malarskiej (i wzrost architektury) spowodowany jest nie tylko tym, iż w toku XX wieku wyłoniły się doskonalsze formy obrazowania, lecz również tym, iż w tym samym czasie w polu sztuki (czy też estetyki w ogóle) zaczęła się gra o jakości haptyczne, które malarstwo mogło produkować tylko w ograniczonym zakresie.** Malarstwo robi co może, aby sprostać wyzwaniu, fowizm, kubizm, futurizm, neoplastycyzm, suprematyzm (nie myślmy o Malewiczu wyłącznie przez pryzmat *Czarnego kwadratu na białym tle*, jego niektóre suprematystyczne kompozycje były iście konstruktywistyczne) i ekspresjonizm niemalże rozrywają płaszczyznę obrazu, upychają w przestrzeni płótna tyle jakości haptycznych (taktylność, ruch, napięcie mięśni, ciężar, lekkość, unoszenie się, subtelna uspokajająca stymulacja etc.), ile może ono tylko pomieścić, jednak i to za mało, malarstwo się wyczerpuje, osiąga kres swoich możliwości. Dostrzegł to El Lissitzky i dostrzegł to Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Opisując rozwój konstruktywizmu, a konkretnie rzecz biorąc konstruktywistycznej architektury, Eliezer W. Lisicki dostrzega i docenia zarazem wpływ jaki na nową architekturę miało malarstwo. Jako, iż w przypadku tej sztuki eksperymentowanie jest najmniej utrudnione – twierdzi autor *Podbudowy* – postępowi, posługujący się metodami nauk ścisłych malarze mogli najłatwiej wydobyć na jaw „elementy kształtowania plastycznego”³⁹⁶. W pierwszym ruchu oznaczało to geometryzację, zaprowadzenie racjonalnego porządku wizualnego i posłużenie się

³⁹⁶ El Lissitzky, *Podbudowa*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 370.

czystymi barwami spektralnymi, w ruchu drugim – rezygnację z barw (w trakcie opisu Lissitzky stwierdza, iż motorem tych zmian był Malewicz, w istocie jednak jego analiza opiera się na suprematyzmie i neoplastycyzmie), w tym momencie, zdaniem autora *Podbudowy*, malarstwo ulega kasacji, na scenę wkraczają architekci:

„Tak więc malarstwo zostało skasowane, otwarta droga do kształtowania woluminu. To kształtowanie stereometryczne zostało natychmiast podjęte zgodnie z jego naturą architektoniczną. Malarstwo zatem stało się stacją przesiadkową architektury. Stworzono nową asymetryczną równowagę woluminu, doprowadzając do nowego wyrazu napięcia dynamicznego w ciałach i ukształtowano nową rytmikę. [...] Dalsze konsekwencje musieliśmy rozwinąć my, architekci”³⁹⁷.

Wypowiedź Lissitzky’ego – malarza (np. *Białe na białym*) i architekta (np. niezrealizowany projekt *Wygładzacza chmur*) zrazem – doskonale oddaje dynamikę zwrotu od malarstwa ku architekturze. Mamy tu diagnozę końca malarstwa, koncentrację na obrazowych momentach *para*-architektonicznych (asymetryczna równowaga, dynamiczne napięcie, rytm), wreszcie, co chyba najważniejsze, przekazanie osiągnięć malarstwa architektom do rozwinięcia (Lissitzky podaje tu przykład pomnika *Trzeciej Międzynarodówki* autorstwa Tatlina).

Witkiewicz nie zwraca się wprawdzie ku architekturze, lecz wyraźnie daje nam odczuć, iż malarstwo się wyczerpało. W tekście *Bilans formizmu* (1938) Witkacy stara się podsumować „nową sztukę”, choć jest gorącym orędownikiem awangardy i przeciwnikiem akademickiego realizmu, stwierdza porażkę malarstwa formistycznego³⁹⁸, jego zdaniem nowe malarstwo nie stworzyło dzieł, które byłyby w stanie konkurować z dziełami dawnych mistrzów, wielu świetnie zapowiadających się twórców „utknęło w swym rozwoju”³⁹⁹. Jako przyczynę tego stanu rzeczy autor *Nienasyenia* podaje gorączkowy charakter życia współczesnego, „nienasyenie formą”, „perwersję artystyczną” i zanik indywidualności⁴⁰⁰. Z naszego punktu widzenia najważniejsze wydaje się być owo „nienasyenie formą” – organizujący współczesną sztukę przymus

³⁹⁷ Tamże, s. 370 i nast.

³⁹⁸ Formizm to rodzima interpretacja zachodniej awangardy, przede wszystkim ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu, okraszona polską prymitywną sztuką ludową, formiści – jak sama nazwa wskazuje – kładli nacisk na formę, konstrukcję, strukturę elementów plastycznych, ich wzajemne relacje, najważniejsze postaci ruchu to: L. Chwistek, T. Czyżewski, A. Pronaszko, Z. Pronaszko, S. I. Witkiewicz, H. Gotlieb.

³⁹⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bilans formizmu*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 206-208.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 206.

ustawicznego sięgania po nowe formy w celu wzbudzania pożądanych doznań, „uczucie metafizycznych”, zaistniały skutek „zużycia się” form już istniejących (Witkacy porównuje „nienasycenie formą” do konieczności sięgania po coraz większe dawki narkotyku)⁴⁰¹. Witkiewicz dostrzega jednak możliwość wyjścia z impasu, to, co nie udało się malarstwu, może udać się na deskach teatru:

„Bronią się jeszcze niektórzy tytani formizmu, jak np. tzw. nestor kierunku tego Tytus Czyżewski, Kamil Witkowski, Henryk Gotlieb i kilku młodych, ale są to według mnie ostatnie tragiczne podrygi... [...] Co innego jest z teatrem, który ma jeszcze coś do powiedzenia i nie wyżył się dotąd w postaci swych form ostatnich”⁴⁰².

Warto zwrócić uwagę, iż proponując w miejsce malarstwa teatr, Witkiewicz robi krok w stronę sztuki ruchomej, dziejącej się, cielesnej, bezpośredniej. Nie zamierzam usilnie przekonywać, iż jest to krok w stronę estetyki haptycznej (można znaleźć zarówno argumenty przemawiające za, jak i przeciw takiemu stanowisku), pewne jest natomiast to, iż Witkacy, podobnie jak Lissitzky, odczuwa kres malarstwa, które „wyżyło się” co do swoich form, i które nie pozwala już skutecznie działać, nie posiada instrumentów potrzebnych do wypowiedzania poszukiwanych przez autora *Nienasycenia* „uczucie metafizycznych”.

Ani Lissitzky, ani Witkiewicz nie porzucają malarstwa z tej racji, iż mają do dyspozycji fotografię (film raczej nie wchodził w grę), dodajmy, iż Witkacy dostrzega obecność tej formy sztuki i jej unicestwiający wpływ na malarstwo, jednak chodzi mu o ingerencję w odrzucany przez niego z gruntu „realizm, który doskonalała się fotografia eliminuje coraz bardziej ze strefy sztuki, gdzie tylko przez pomyłkę się zakradł”⁴⁰³, zdecydowanie **chodzi tu o to, iż malarstwo się wyczerpało, pędzel, farba i płótno to za mało, to instrumenty, które nie pozwalają już (lata 30-te XX wieku) złożyć adekwatnej wypowiedzi artystycznej, czegoś im zwyczajnie brak**. Można zatem powiedzieć, iż żywot najważniejszej spośród sztuk wizualnych dokonał się w dwóch ruchach: [1] najpierw malarstwo realistyczne zostało wyparte przez malarstwo awangardowe (pozostałości realizmu zostały unicestwione przez fotografię, film, telewizję), [2] następnie malarstwo

⁴⁰¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 193 i nast.

⁴⁰² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bilans formizmu*, dz. cyt., s. 207.

⁴⁰³ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 197.

awangardowe stało się niewystarczające, niewydolne, kulejące i musiało ustąpić miejsca innym formom artystycznego wyrazu, w polu plastyki przede wszystkim architekturze (i, w nieco innym wymiarze, designowi). Twierdzą, iż owe zwroty zorganizowane są w znacznej mierze przez rodzącą się na przełomie XIX i XX wieku wrażliwość haptyczną (omawiam to zagadnienie na koniec tego rozdziału), która musiała doprowadzić malarstwo – sztukę wizualną – do jego „form ostatnich”, które, zauważmy, bliskie były tu i ówdzie architekturze (kubizm, suprematyzm, neoplastycyzm), ostatecznie okazało się to jednak za mało, obraz ustępuje miejsca budynkowi, którego przestrzeń pozwala konstruować daleko bardziej złożone i zadowalające jakości haptyczne. I to dlatego mamy dziś tylu wielkich architektów – których realizacje są w stanie zmieniać losy całych miast (Bilbao), i o których uwagę troskliwie zabiegają miejscy włodarze – i tak niewielu wielkich malarzy.

Z tego to powodu pozwalam sobie pominąć na kartach niniejszej pracy malarstwo drugiej połowy XX wieku (abstrakcyjny ekspresjonizm, taszyzm, informel, minimal art, op-art⁴⁰⁴, pop-art), ostatnie 60 lat to epoka architektury i architektów, i to im przede wszystkim trzeba patrzeć na ręce, jeśli chce się rozpoznać estetykę minionego i obecnego stulecia. Jest to zarazem jedno z ważniejszych ustaleń postulowanego przeze mnie zwrotu od estetyki wizualnej ku estetyce haptycznej.

6.4. Od estetyki wizualnej do estetyki haptycznej – najważniejsze wektory zwrotu haptycznego

Dotarliśmy nareszcie do momentu gdzie możemy z bardzo bliska przyjrzeć się estetyce haptycznej, momentu najważniejszego dla pierwszej części niniejszego eseju. Jak już wspominałem zdecydowałem się zaprezentować estetykę haptyczną pod postacią trwałych, powtarzających się w czasie wektorów/momentów haptycznych, które na przestrzeni XX i XXI wieku sadowią się w przestrzeni malarstwa, architektury, rzeźby, designu oraz codziennej estetyczności, takim wektorem jest na przykład wirtualny ciężar (jakość haptyczna), który odnaleźć można w przestrzeni malarstwa i architektury.

⁴⁰⁴ Wbrew pozorom op-art nie jest wcale częścią estetyki wizualnej, optyczne mechanizmy konstruowane przez twórców tego kierunku wyraźnie stymulują ciało: wkręcają widza w przestrzeń obrazu, na zmianę odsuwają i przybliżają widoczne tam figury, przemieszczają je wyżej/niżej. Op-art z powodzeniem można umieścić w polu estetyki haptycznej.

Proponowane wektory przenikają i łączą w jedno estetykę modernistyczną i postmodernistyczną, sztukę wysoką i sztukę użytkową, malarstwo awangardowe, obudowę i interfejs komputera, i w tym tkwi ich siła, tak łącząc powołują bowiem do życia wspólny projekt – estetykę haptyczną. Odnajdywanie owych wektorów, napotykanie na kolejne przejawy „tego samego”, sprawiło mi olbrzymią przyjemność, mam nadzieję, iż sprawi ją również czytelnikowi.

Każdy wektor ilustrował będę zdjęciami ikon XX i XXI-wiecznej architektury bądź designu, przede wszystkim jednak architektury (fotografie architektury były dla mnie najłatwiej osiągalne), żywiąc nadzieję, iż jedno zdjęcie warte jest tysiąca słów. Postaram się też nie powtarzać za każdym razem formułki o ubytku jakości wizualnych, prosząc czytelnika, aby miał na uwadze te oto słowa Virginii Wolf: „wzrok ma tę przedziwną własność, że spoczywa wyłącznie na pięknie; jak motyl szuka kolorów i nurza się w ciepłe”⁴⁰⁵.

a) horyzontalność-płaskość

Pierwszym i zarazem jednym z ciekawszych momentów estetyki haptycznej jest horyzontalność-płaskość. Aby go odnaleźć musimy spleść w jedno: [1] fakt wyzbycia się przez malarstwo awangardowe tradycyjnej perspektywy (płaska przestrzeń obrazowa); [2] dokonujące się na naszych oczach sprasowanie/splaszczanie urządzeń elektronicznych wyposażonych w ekrany, monitory, telewizory, telefony komórkowe i aparaty cyfrowe stają się coraz cieńsze (zanik głębokości), a ich ekrany są obowiązkowo płaskie⁴⁰⁶; [3] horyzontalnie zorientowaną architekturę modernistyczną (głównie Wagner, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright) oraz [4] horyzontalnie zorientowane meble (współcześnie produkowane). Zaburzyłem chronologię, aby połączyć w wyraźne subwektory płaskość [1 + 2] i horyzontalność [3 + 4], zwróćmy jednak uwagę, iż dwie charakterystyczne dla modernizmu tendencje – ucieczka od tradycyjnej perspektywy malarskiej i splaszczanie

⁴⁰⁵ Virginia Wolf, *Street Haunting: A London Adventure*, cyt. za: Heinz Paetzold, *Doświadczenie architektury miasta. Polityka przechadzki w duchu Waltera Benjamina*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008, s. 125

⁴⁰⁶ Zdają sobie sprawę, iż powodów sprasowania/splaszczanie urządzeń elektronicznych wyposażonych w ekrany jest wiele (choćby to, iż płaski ekran znacząco polepsza widzenie), na kartach niniejszego eseju próbuję wskazać jeszcze jedną możliwą przyczynę tego stanu rzeczy, trudno mi rozstrzygnąć czy proponowany przeze mnie wektor ma znaczenie decydujące, w każdym razie wydaje mi się, iż znaczenie to jest duże.

architektury – stanowią w proponowanym przeze mnie ujęciu przejaw tej samej dążności. Zanim wyłożę co pawilon niemiecki z roku 1929 łączy z wiszącym na ścianie płaskim telewizorem plazmowym, proponuję przyrzeć się kilku (znanym i mniej znanym) emanacjom horyzontalności-płaskości.



Pawilon niemiecki (1929), rekonstrukcja (1983-86), Barcelona, Mies van der Rohe i L. Reich, fot. Federico Fernandez⁴⁰⁷



Dom nad wodospadem (1939),
Pennsylvania,
Frank Lloyd Wright,
fot. Rudy Setiawan⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Galeria Federica Fernandez na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: <http://www.flickr.com/photos/dvk-/4572448082>.

⁴⁰⁸ Galeria Rudy'ego Setawiana na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: www.flickr.com/photos/rsetia67/2577689958.



Reklama na salonie meblowym, Wrocław (2010/11),
fot. M. Podgórski

Choć ostatnie zdjęcie różni się o klasę od dwóch je poprzedzających jego wartość jest nieoceniona – horyzontalne, płaskie meble (chodzi przede wszystkim /w istocie wszystkie meble widoczne na tym zdjęciu są spłaszczone/ o brązowe regały, taki regał przywiatał mnie w mieszkaniu, do którego na jesieni roku 2010 się wprowadziłem) stanowiły hit sezonu 2010/11.

Horyzontalność-płaskość przejmuje ciało w trybie przylgnięcia, rozprowadzenia, rozplaszczania, osadzenia. Obrazy malarskie pozbawione tradycyjnej perspektywy i sprasowane przez współczesny design urządzenia elektroniczne wyposażone w ekrany działają mniej więcej tak samo – sprawiają, iż obraz malarski/urządzenie zaczyna przylegać do ciała perceptora. Tradycyjna perspektywa oddawał obraz władzy wzroku, chodziło o patrzenie, oglądanie, sycenie spojrzenia, inaczej perspektywa płaska, ta sprawia, iż obraz melduje się przy ciele perceptora, dystans pomiędzy patrzącym i malowidłem zostaje sprasowany, to, co wizualne (treść obrazu) wkracza w naszą przestrzeń, zdaje się być bliżej nas, niemalże w zasięgu ręki (w ten sposób dociska nas do płaszczyzny wizualnej na przykład opisywana przeze mnie we wcześniejszych partiach tekstu *Guernica*). Podobne efekty produkuje płaski, dziś zazwyczaj znacznych rozmiarów, telewizor, będący niemalże samym ekranem bez obudowy, w przypadku oglądania telewizji via telewizor kineskopowy istniał dystans pomiędzy patrzącym a urządzeniem, dziś ten dystans znika, płaska tafla telewizora (przypominam, iż płaskość konstruowana

jest przez płaski ekran oraz cienką, pozbawioną głębokości obudowę) w specyficzny sposób przyciąga, dociska do ekranu, oglądanie telewizji staje się przyleganiem do ekranu. A zatem, „spłaszczenie” aktu percepcji wizualnej (eliminacja tradycyjnej perspektywy w polu malarstwa awangardowego, sprasowanie urządzeń elektronicznych wyposażonych w ekrany przez współczesny design) zmienia percepcję wizualną w percepcję haptyczną, patrzenie przechodzi w cielesne zestalenie. Spójrzmy teraz na fotografię pawilonu niemieckiego – dopowiem tylko, czego na zdjęciu tak dobrze nie widać, że prostokąt tworzący sadzawkę wykracza poza linię dachu pawilonu, że sadzawka jest dość rozległa, i że jest bardzo płytka, woda zaledwie przykrywa widoczne na dnie, równo poukładane kamienie – mamy tu do czynienia z kilkoma wyraźnie się zaznaczającymi płaskimi powierzchniami: sadzawka, dach, chodnik wokół pawilonu (w szerszej perspektywie ujawnia się horyzontalna orientacja pawilonu, jest on bardzo wydłużony i bardzo płaski). Czy architektura zaprojektowanego przez Miesa i Reich budynku (chodzi o widoczne na zdjęciu ujęcie) nie wchodzi przypadkiem w takie same (albo bardzo podobne) interakcje z ciałem, jak sprasowane malarstwo awangardowe bądź płaski telewizor / płaski monitor? Twierdzę, iż tak właśnie jest, ukonstytuowana przez poziome płaszczyzny przestrzeń pawilonu w specyficzny sposób rozprowadza, rozmieszcza, rozpląszcza ciało, nie jesteśmy w stanie zignorować tych hiperpłaskich tafli, biorą nas one w posiadanie, przyciągają do siebie, przylegamy do nich w bardzo podobny sposób, w jaki przylegaliśmy do obrazu pozbawionego głębi i płaskiego telewizora / monitora. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na napięcie pomiędzy ciałem, a płaszczyzną utworzoną przez sadzawkę, w przestrzeń której nie możemy postąpić ani kroku, lecz której obecność odczuwamy. Podobnie oddziałują na nas poziome tafle Domu nad wodospadem Wrighta: ciało osoby patrzącej dostaje się w układ horyzontalnych płaszczyzn i zostaje pomiędzy nie rozprowadzone, osadzone pomiędzy nimi, w tym przypadku horyzontalne płaszczyzny zawieszono są w pewnej wysokości nad ziemią, a co za tym idzie, ich obecności „w ciele” jest bardziej dojmująca. Ostatnie z zamieszczonych przeze mnie zdjęć – hit sezonu 2010/11 na wrocławskim rynku mebli – to powtórzenie znanego nam schematu i dowód, iż opisana jakość trwa w polu estetyki w najlepsze.

A zatem, niezależnie czy patrzymy na *Guernicę*, czy oglądamy film na ekranie sprasowanego/spłaszczonego do granic telewizora, czy znajdujemy się na dziedzińcu pawilonu niemieckiego, za każdym razem nasze ciało fenomenalnie reaguje w bardzo

podobny sposób – zostaje dociśnięte, osadzone, rozprowadzone. Najciekawsze i najbardziej wartościowe poznawczo wydaje mi się w tym wszystkim wskazanie, iż cztery wyróżnione momenty układają się w jedno, trwające od ponad stu lat poszukiwanie horyzontalności-płaskości, w której zdeponowana jest pewna haptyczna struktura doznawania, to poszukiwanie potrafi przemieszczać się od płaskiej perspektywy malarskiej do sprasowanego/spłaszczzonego monitora.

b) ciężar-masa

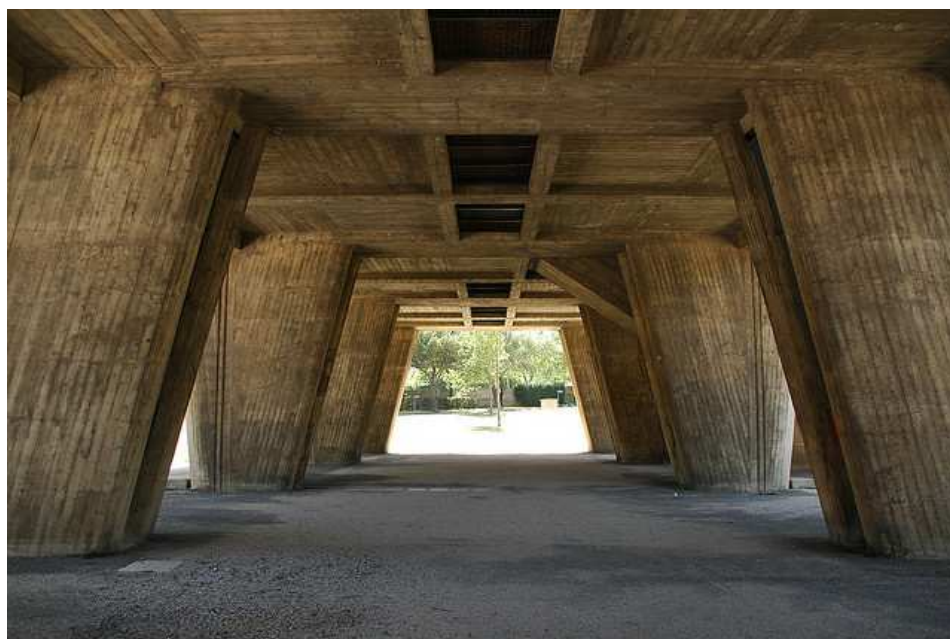
Wirtualny ciężar-masę odnajdziemy już w polu awangardowego malarstwa. Mondrian konstruował tę jakość haptyczną umieszczając na poziomych liniach prostych, wysuniętych w przestrzeń niczym ramiona dźwigów-żurawi, kwadraty i prostokąty znacznych rozmiarów (zob. rozdział gdzie dyskutuję zagadnienie haptyczność vs brak, chodzi o pierwszy moment *para-konstruktywistyczny*). Van Doesburg, twórca formuły elementarizmu, osiąga podobne efekty posługując się liniami diagonalnymi, wirtualny ciężar uobecnia się, i to wręcz dojmująco, w przestrzeni najbardziej chyba rozpoznawalnego obrazu tego artysty – *Counter-Composition V* (1924)⁴⁰⁹ – w zetknięciu z którym ciało fenomenalne szczytuję ogromną masę (i ruch!) zsuwającego się kwadratowego bloku. Jakości tego rodzaju odnajdziemy również u Malewicza, w polu kompozycji suprematystycznych, weźmy na przykład *Krasnodar* (1916), gdzie olbrzymi prostokąt utrzymywany jest w przestrzeni przez bardzo cienką diagonalną linię (całość wygląda tak, jakby ów prostokąt został nabity na długą igłę). Dodajmy do tej listy *Panny z Awinionu* (1907) Picassa, ciała prostytutek są ciężkie, masywne, zwaliste, jakby ciążyły ku dołowi, oraz rzeźbę futurysty Boccioniego – słynna *Jedyna forma ciągłości w przestrzeni* przekazuje nam tyleż dynamiczny, co zwalisty, postępujący ruch ogromnego masywnego ciała.

Jak już wcześniej wspominałem operowanie ciężarem-masą to jeden z ulubionych chwytów modernistycznej i postmodernistycznej architektury.

⁴⁰⁹ Centralny moment malowidła to duży czerwony kwadrat, ustawiony na nachylonej pod kątem w stosunku do poziomu, czarnej płaszczyźnie, zajmującej przestrzeń od dołu obrazu. Ogólne wrażenie jest takie, iż kwadrat ześlizguje się z pochyłej podstawy. Obraz znajduje się w zbiorach Stedelijk Museum Amsterdam (Amsterdam).



Unite d'Habitation (1952), Marsylia, Le Corbusier,
fot. Ben Austwick⁴¹⁰



Unite d'Habitation (1952), Marsylia, Le Corbusier,
fot. Kazumasa Onishi⁴¹¹

⁴¹⁰ Galeria Bena Austwicka na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/doilum/3802411862/>.

⁴¹¹ Galeria Kazumasy Onishi'ego na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/cyberia/2174311443/>.



Budynek Forum 2004 (2004), Barcelona, Herzog & de Meuron,
fot. Pedro Kok⁴¹²

Tak Jednostka Marsylska (pierwsza w dorobku Le Corbusiera), jak budynek Forum 2004 Herzoga & de Meurona to ogromne masy zawieszane w przestrzeni, Jeanneret stawia swoje pudło z ludźmi na masywnych betonowych podporach (dopiero wchodząc pomiędzy nie możemy odczuć w pełni przytłaczającą masę Unite d’Habitation), Herzog i de Meuron kładą swój trójkątny (budynek Forum 2004 oglądany z lotu ptaka jest trójkątem) i płaski blok na bloku mniejszym, którego ściany stanowią przeszklone szyby, tak, że część właściwa Forum 2004 (blok niebieski) jest wysunięta w przestrzeń dobre kilka metrów. Obydwa sposoby są równie skuteczne – wyodrębniają i nazywają masę, przed którą nie ma ucieczki. (Nawiasem mówiąc epatowanie ciężarem-masą zaczyna się w architekturze dopiero po drugiej wojnie światowej, wcześniej architektom chodzi o wektor przeciwny, czyli lekkość-powietrzność, jest to, jak sądzę, spowodowane tym, iż architektura o jaką walczył ruch modernistyczny miała być zaprzeczeniem ciężkich, posadowionych, przeładowanych ornamentami budynków odziedziczonych po XIX stuleciu). W przypadku Jednostki Marsylskiej dodatkowe efekty produkowane są przez wysokość budynku, nie tylko szczytujemy – via cialo fenomenalne – masę budynku, ale i jego chybotliwość (chybotliwość ogromnej masy). Zupełnie odwrotnie rzecz się ma w

⁴¹² Galeria Pedra Koka na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/kuk/3487918891/>.

przypadku budynku zaprojektowanego przez Herzoga i de Meurona, tym razem nie wysokość, lecz znana nam skądinąd horyzontalność-płaskość koreluje z wirtualnym ciężarem budynku, napędzany przez nią ciężar przyciąga i przypiera do podłoża. Szwajcarscy architekci grają z nami na różne sposoby. Niesamowity efekt daje położenie wielkiego bloku na podstawie, której ściany wykonane są ze szkła (czy istnieje bardziej kruchy i nietrwały materiał?), niebieski trójkąt ustawicznie napiera i kruszy swą podpórę, wydaje się, iż w każdej chwili górna część budynku może z hukiem runąć na ziemię. Jeden z wierzchołków Forum 2004 zawieszony jest bardzo nisko (na wysokości około trzech metrów), ilekroć tamtędy przechodzimy bądź tylko znajdujemy się obok, niezmiennie odczuwamy przytłaczającą obecność masywnej bryły (która zaprasza i budzi niepokój). Zaprojektowanego przez Herzoga i de Meurona budynku ciało nie jest w stanie zignorować.

Przyjrzyjmy się teraz pojawiającemu się już kilkakrotnie na kartach tego eseju słynnemu krzesłu *Barcelona*, przypomnijmy, dwa takie krzesła (dla króla i królowej Hiszpanii) i dwa taborety (dla osób obsługujących parę królewską) stanowiły właściwe umeblowanie przestrzeni pawilonu niemieckiego przygotowanego przez Miesa i Reich na wystawę światową z roku 1929.



Krzesło *Barcelona* (1929),
Mies van der Rohe,
fot. Jens Kastner⁴¹³

Krzesło Miesa to doskonała maszyna haptyczna, zaplanowana do ostatniego szczegółu, wgłębienia poziomego materaca uformowane są tak, iż wystarczy na krzesło spojrzeć, aby

⁴¹³ Galeria Jensa Kastnera na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/92163998@N00/2260316918/>.

już na nim siedzieć. W przypadku widocznego na zdjęciu mebla doznanie ciężaru-masy nie tyle zapisane jest w samej konstrukcji (tak jest w przypadku fotela i kanapy Le Corbusiera, które są czarnymi, masywnymi blokami umieszczonymi w rurkowatej, delikatnej konstrukcji, meble Jeannereta są niemalże powtórzeniem struktury Jednostki Marsylskiej oraz w przypadku fotela Gropiusa), ile wzbudzone jest w trybie dopisania ciała do przedmiotu, pojawia się w momencie kiedy siadamy na krześle bądź patrzymy-siadamy (chodzi o doznanie siedzenia zrekonstruowane przez ciało fenomenalne w trakcie patrzenia na krzesło). Usadowienie się w krześle *Barcelona* (realne i wirtualne-fenomenalne) jest równoznaczne z odnalezieniem naporu masy (nasze ciało) na delikatne, ustawione tak, aby podkreślić nacisk, elementy konstrukcyjne. Mies konstruuje krzesło, które wydobywa i zwraca nam ciężar naszego ciała. Dodajmy, iż te same efekty produkowane są przez inne jeszcze krzesła van der Rohe (*Tugendhat Chair, Brno Chair*), krzesła Breuera (krzesło *Wassily*, krzesło „esowate”), meble Le Corbusiera (fotel, kanapa, leżak) oraz meble Rietvelda (na czele z *Red and Blue Chair*). Późniejsi projektanci te efekty powtórzą, wspomnijmy o takich ikonach designu jak: *Coconut Chair* (1955, George Nelson), *Egg Chair* (1958, Arne Jacobsen), *Panton Chair* (1960, Verner Panton) oraz – odbiegające formułą od pozostałych, lecz w nie mniejszym stopniu wzbudzające doznanie ciężaru-masy – *Wiggle Chair* (1972) późniejszego dekonstruktywisty Gehry’ego.

Warto zwrócić uwagę, jak dalece konstrukcja krzesła *Barcelona* jest zbieżna z konstrukcją obrazów Mondriana, które zawierają moment kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości (wystarczy rzut okiem na moje odrysowania tychże obrazów znajdujące się we wcześniejszych partiach tekstu i powyższe zdjęcie, aby się o tym przekonać).

c) lekkość-powietrzność

Zacznijmy od tego, iż niektóre składowe wektora ciężaru-masy mogą przeinaczać się w składowe wektora lekkości-powietrzności, jest tak na przykład w przypadku malarstwa Mondriana (moment kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości, por. rozdział IV). Nie do końca można rozstrzygnąć, czy zawieszony w przestrzeni na prostych poziomych liniach duże kwadraty i prostokąty (np. *Composition with Red, Blue, and Yellow /1930/*; zob. rys. w rozdziale IV) są lekkie, czy ciężkie, wyżej przyjąłem, iż są ciężkie, równie dobrze jednak mogą one unosić się ku górze, odrywać od podłoża i zmierzać w przestworza, gdzieś poza

przestrzeń obrazową. Wiele zależy tu od nastawienia perceptora, od tego, co podpowie mu jego wyobraźnia/ciało.

W przypadku wektorów ciężaru-masy i lekkości-powietrzności sporo do powiedzenia mają kolory, im jaśniejsze, bardziej świetliste, tym artefakt wydaje się lżejszy. Porównajmy na przykład *Composition with Yellow and Blue* (1932) Mondriana i *Composition A with Red and Blue* (1930) tego artysty, niemalże identyczne obrazy, z których pierwszy wydaje nam się bardziej nasycony lekkością, z racji tego, iż kluczowy dla obrazu duży prostokąt jest koloru żółtego (zob. rys. w rozdziale IV).

W polu malarstwa awangardowego, prócz wspomnianego neoplastycyzmu, lekkość-powietrzność odnaleźć można jeszcze w przestrzeni fowizmu, chodzi mi o opisywany przeze mnie wcześniej obraz Matisse'a *Taniec (I)*, gdzie tańczący poruszają się płynny, bezszelestnym, lekkim ruchem. W przestrzeni pozostałych badanych przeze mnie nurtów malarskich lekkości-powietrzności nie odnalazłem (zdominowane są one przez intensywną koloryzację /nie oznacza to wszak estetyki wizualnej/, ciemną paletę, ciężar, zwalistość, dynamizm, ruch, siłę). Lekkość-powietrzność do przede wszystkim wektor konstruktywizmu (Pevsner, Gabo, Moholy-Nagy) oraz modernistycznej i postmodernistycznej architektury, lekka, szklana architektura, tak inna od architektonicznej spuścizny minionych wieków, stała się znakiem rozpoznawczym wieku XX. Oddajmy najpierw głos braciom Pevsner (*Manifest realistyczny*, 1920):

„Odrzucamy w rzeźbie masę jako element rzeźbiarski. [...] A wy, rzeźbiarze wszelkich kierunków i odcieni, dotychczas hołdujcie odwiecznym przesądom, że objętości nie można uwolnić od masy. Otóż my posługujemy się czterema płaszczyznami i z nich tworzymy taką samą objętość, jaką posiada masa czteropudowa”⁴¹⁴.

I posłuchajmy Gropiusa (*Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, 1923):

„Wraz z rosnącą wytrzymałością i odpornością nowoczesnych materiałów – stali, betonu, szkła – i wraz z nową śmiałością inżynierii, nowa lekkość i powietrzność zajmie miejsce pretensjonalnej starej metody budowania. Zaczyna się rozwijać nowa estetyka horyzontalności, starająca się zwalczać efekt ciężkości. W tym samym czasie symetryczna zależność części budynku i ich orientacja w stosunku do osi centralnej zastępowane są nową koncepcją równowagi, która

⁴¹⁴ Antoine Pevsner, Naum Gabo, *Manifest realistyczny*, dz. cyt., s. 362. (W oryginale tekst napisany czcionką rozstrzeloną).

przeobraża martwą symetrię elementów podobnych w asymetryczną, lecz rytmiczną równowagę. Duch nowej architektury pragnie przełamać inercję, równoważyć kontrasty”⁴¹⁵.

Pozwoliłem sobie przytoczyć nieco dłuższy fragment *Teorii i zasad organizacyjnych Bauhausu*, bowiem doskonale pokazuje on jak dalece nurty awangardy artystycznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku się przenikały. Gropius sięga tu zarówno po *Manifest realistyczny* Pevsnera i Gabo, jak i nową plastykę Mondriana i van Doesburga (wiek XX był opętany asymetrią w estetyce). Warto też zwrócić uwagę, iż założyciel i pierwszy dyrektor Bauhausu dostrzega wyłaniającą się z wolna „estetykę horyzontalności”, o którą kilkadziesiąt lat wstecz dopominał się austriacki architekt Otto Wagner⁴¹⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, iż Gropiusowskie odczytanie tejże estetyki nie jest do końca zgodne z postulowanym przeze mnie (Gropius wprzęga horyzontalność-płaskość w proces produkcji lekkości-powietrzności, ja widzę w tej pierwszej samoistną jakość, produkującą własne efekty). Interesuje nas jednak „nowa lekkość i powietrzność”, jej emanacją jest zaprojektowany przez Gropiusa budynek Bauhausu w Dessau.



Budynek Bauhausu (1925),
Dessau,
Walter Gropius,
fot. Jennifer Zahrt⁴¹⁷

⁴¹⁵ Walter Gropius, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, dz. cyt., ss. 426 i nast.

⁴¹⁶ Już w 1896 roku Wagner dopraszał się o „linie poziome tak powszechne w starożytności, dachy przypominające stoły, wielką prostotę i wytrwałe demonstrowanie konstrukcji materiałów” (Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wiedeń 1896, cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności...*, dz. cyt., s. 21). Kilka lat wcześniej dokonuje się zamach na tradycyjną perspektywę malarską, za którym stoją postimpresjoniści (van Gogh, Gauguin, Cézanne). Powtórzę: fakty te trzeba ze sobą połączyć.

⁴¹⁷ Galeria Jennifer Zahrt na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/groszahrtig/197255125/>.

To chyba pierwszy całkowicie pozbawiony wagi budynek (nie licząc Pałacu Kryształowego Paxtona z roku 1851, był on jednak tymczasową przestrzenią wystawienniczą, nie był pomyślany jako coś trwałego, jako architektura), widoczna na zdjęciu bryła to zmagazynowany ruch ku górze, wiązka energii, trwający niezmiennie moment podrywania się, wznoszenia, który przedostaje się w przestrzeń ciała fenomenalnego osoby percypującej. Gropiusowi udało się zrealizować swoje zamierzenia znakomicie. Temat ten będzie później po wielokroć rozwijany, lekkość-powietrzność idzie krok w krok za ciężarem-masą, oto jak o szklanych pojemnikach Odile Decq, współczesnej francuskiej architekt, pisze Michel Vernes:

„Budynki Decq, czy to zrealizowane, czy nie, to raczej statki unoszące się ku nieskończoności, metaliczne pojemniki zainfekowane przestrzennością, a nie statyczne, ciężkie monumenty. [...] ...wszystkie one podążają ku horyzontom, a nie szukają zakorzenienia. A jeśli schodzą z obranej drogi, by oszukać nasze oczy i rozsądek, to czynią tak po to, by wzbudzić nowe wrażenia, których doświadczyć możemy na granicy pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co przejrzyste. [...] Uciekając od rodzimej gleby, architektura zlewa się z niebem, ożywia dawne wspomnienia, prowokując do ruchu”⁴¹⁸.

Ruch ku nieskończoności, zlewanie się z niebem, zainfekowanie przestrzenią, musimy tylko pamiętać – o czym nader często zapominają krytycy XX-wiecznej architektury, z lubością kreślący nieprzekraczalną granicę pomiędzy nie-estetycznym modernizmem i rozestetyzowanym postmodernizmem – iż jakości tego rodzaju nie pojawiają się nagle, lecz stanowią ośrodek zainteresowania architektów od niemalże stu lat (wpisując w pole architektury Pałac Kryształowy wychodziłoby na to, iż poszukiwania lekkości-powietrzności trwają jeszcze dłużej). Opis Vernesa równie dobrze mógłby być opisem prezentowanego na powyższym zdjęciu budynku Bauhausu, przypomnijmy, wzniesionego w okresie kiedy Gropius, jak widzi to Jencks, „zdradził” sztukę – porzucił ekspresjonizm na rzecz racjonalizmu i funkcjonalizmu. Przykładając logikę Jencksa do tego, co faktycznie istnieje, i chcąc być w tym konsekwentny, musiałbym uznać, iż Decq również zdradziła sztukę.

Wyżej cytowana wypowiedź jest ważna jeszcze z jednego powodu, doskonale pokazuje mechanikę rozpuszczania estetyki wizualnej przez wektory estetyki haptycznej. Budynki Gropiusa i Decq – i wszystkich w ogóle architektów, którzy operują

⁴¹⁸ Odile Decq, *Przestrzeń jest doświadczeniem wrażeń*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, dz. cyt., s. 365.

przezroczystym szkłem w celu wytworzenia efektów lekkości-powietrzności (efekty haptyczne) – oszukują oczy, sytuują się na granicy tego, co widzialne i niewidzialne (przejrzyste), w istocie (biorąc jako punkt odniesienia wcześniejszą architekturę) przechodzą na stronę tego, co niewidziane, wzrok nie ma tam nic do roboty, spojrzenie błądzi, nie ma do czego przyłgnąć, ulega rozproszeniu, zatracą się w przestrzeni przezroczystej konstrukcji, którą – w tym samym momencie – bezbłędnie odnajduje i odczytuje ciało (system haptyczny).

Rażącym uproszczeniem jest doszukiwanie się w tego rodzaju transparencji emanacji po/nowoczesnej kultury wizualnej – zgodnie z logiką podpowiadającą, iż więcej przeszkleń to więcej widoczności, czyli więcej przyjemności wizualnych – o doznania wizualne nie chodzi tutaj w żadnym razie, o czym dobitnie przekonuje nas sama Decq: „Ciało jest w centrum zainteresowania. / Bez żadnej szczególnej formy, przestrzeń odnosi się jedynie do ludzkiego ciała. / Architektura staje się dotykalna / a / Przestrzeń tańczy dla ciała. / Istotą rzeczy są faktury, powierzchnie, skóry, detale. / [...] / Wszystkie nasze projekty odzwierciedlają ten język ciała / przestrzeni”⁴¹⁹. Dodajmy, iż podobnym błędem jest wpisywanie w przestrzeń kultury wizualnej ogromnych ścian-okien w wielopiętrowych biurowcach (kolejny przejaw po/nowoczesnej transparencji), nie tyle chodzi tu o przyjemność patrzenia (tę w zupełności zapewniają zwyczajne – ciałoobojętne – okna), ile o doznania cielesne, znane najlepiej tym, którzy cierpią na lęk wysokości, czyli rozrzedzające ciało doznania wysokości i przestrzeni (stymulowany jest w tym wypadku zmysł równowagi). Wydarcie narracji o kulturze wizualnej pewnych form transparencji to kolejny ważny krok na drodze do estetyki haptycznej (powrócę do tego zagania w dalszej części tekstu).

d) napięcie konstrukcyjne (rytm sił)

Zacznijmy od tego, iż na doznanie (wektor) napięcia konstrukcyjnego nakłada się doznanie (wektor) ciężaru-masy, przed którym nie ma tutaj ucieczki, nie jest ono jednak dominujące, nie organizuje procesu percepcji, stawką w grze jest tym razem coś innego, coś mniej przytłaczającego. Mówiąc najogólniej chodzi o naprężenia jakie wytwarzają się pomiędzy elementami zestawionymi w odpowiedni sposób w konstrukcję, operuje się

⁴¹⁹ Tamże, s. 361. (Znak „/” oznacza, iż oryginalnie wypowiedź jest zapisana w wersach).

tutaj elementami plastycznymi tak, aby efektem końcowym była napięta, zwarta, pracująca całość. Wychodząc od spraw najbardziej elementarnych, można powiedzieć, iż tego rodzaju napięcie pojawia się na przykład wówczas, gdy trzymamy w wyprostowanej ręce długi, posiadający odczuwalną masę przedmiot, powiedzmy wędkę (przykład ten zaprowadzi nas najkrótszą drogą do estetyki haptycznej).

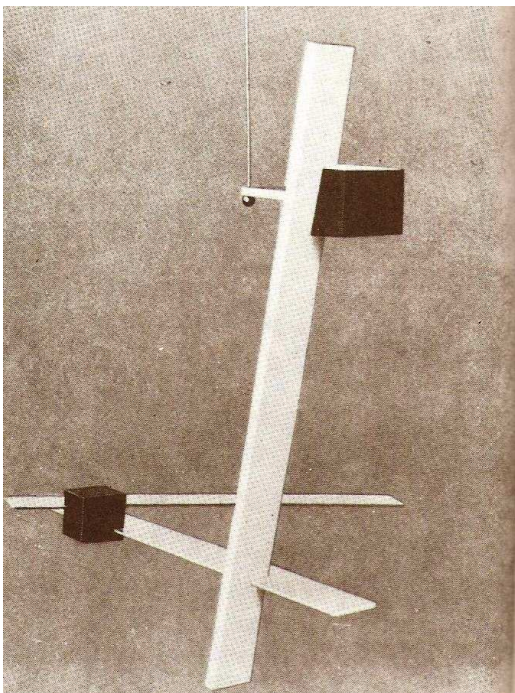
Wektor napięcia konstrukcyjnego pojawił się już w kontekście nowej plastyki, jak pamiętamy jeden z obecnych w przestrzeni płócien Mondrian momentów *para-konstruktywistycznych*, to moment kontrolowania-doznawania konstrukcji (napięcie konstrukcyjne jest dokładnie tym samym). Przypomnijmy, chodzi o obrazy, w płaszczyźnie których Mondrian „instaluje” niestabilne, niesymetryczne, lekkie rusztowania, utworzone z zaledwie kilku linii prostych oraz kilku „wyważających” konstrukcje barwnych kwadratów i prostokątów, zorganizowanych tak, że środek obrazu stanowi wolna przestrzeń, a całe rusztowanie stabilizowane jest przez niewielkich rozmiarów punkt zakotwiczący (np. mały płaski prostokąt ulokowany w dolnym rogu obrazu utrzymuje-stabilizuje znacznych rozmiarów rusztowanie, wypełniające resztę przestrzeni wizualnej). Spojrzenie mimowolnie fiksuje się na elemencie stabilizującym i przemieszcza w przestrzeń ciała fenomenalnego napięcie pomiędzy nim a chwiejną konstrukcją, którą ten utrzymuje w widocznej pozycji. (Zob. rozdział IV, gdzie też znajdują się odwzorowania stosownych obrazów Mondriana). W polu malarstwa napięcie konstrukcyjne odnaleźć można jeszcze w konstruktywistycznych kompozycjach Moholy-Nagy’ego (plus fotoplastyka i plakat) i El Lissitzky’ego (kompozycje malarskie zwane *Proun*), obrazach Kandinsky’ego (plus plakat) z okresu kiedy wykładał on w Bauhausie i tam zaraził się z konstruktywizmem oraz w przestrzeni obrazów suprematystycznych Malewicza (część z nich była bardzo bliska konstruktywizmowi).

Malarstwo nie gra tutaj jednak pierwszych skrzypiec, napięcia konstrukcyjne można daleko skuteczniej kreować w polu rzeźby i architektury (z przyczyn wiadomych i oczywistych). Oddajmy ponownie głos braciom Pevsner:

„[...] przedstawiając rzeczy, zrywamy z nich etykiety ich właścicieli, wszystko co przypadkowe i lokalne, a pozostawiamy w nich tylko rzeczywistość i ujawniamy ukryty w nich trwały rytm sił. [...] I dlatego w malarstwie odrzucamy kolor jako element malarski [...], który z treścią wewnętrzną przedmiotu nie ma nic wspólnego”⁴²⁰.

⁴²⁰ Antoine Pevsner, Naum Gabo, *Manifest realistyczny*, dz. cyt., s. 362.

Oto ośrodek zainteresowania konstruktywisty – trwały rytm sił znajdujący się niejako pod powierzchnią każdej rzeczy (powierzchnią wizualną dodajmy). Wszelkiej maści kompozycje konstruktywistyczne – obrazy, plakaty, fotomontaże, rzeźby, konstrukcje wiszące, *modulatory*, budynki – będą starały się przemieszczać na wierzch napięcia elementów tworzących daną rzecz (konstrukcję), jako, że nie zawsze takie napięcia faktycznie istnieją, albo istnieją, lecz nie są wystarczająco wyraźne, najczęściej będziemy mieć do czynienia z kreowaniem konstrukcji, które owe napięcia będą eskalować, czynić odczuwalnymi. Przykładem takiej, doskonale uwidaczniającej ukryty (wykreowany) rytm sił, konstrukcji może być, wykonana na kursie wstępnym prowadzonym w Bauhausie przez Moholy-Nagy'ego, *Konstrukcja wisząca* (1924) Imgarde Sörensena. Każdy dokonany przeze mnie opis będzie ułomny, wystarczy jednak rzucić okiem na poniższe zdjęcie, aby zrozumieć czym jest napięcie konstrukcyjne, dodam tylko, iż górna pozioma listwa oraz listwa pionowa (oś konstrukcji) wykonane są z desek, natomiast wybiegające w przestrzeń listwy poziome, widoczne u dołu wykonane są ze szkła.



Imgarde Sörensens,
Konstrukcja wisząca (1924), drewno, szkło i sznur,
cyt. za: Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 64.

Patrząc na konstrukcję Sörensena bez trudu odnajdujemy (i wprowadzamy w przestrzeń ciała) wszelkie możliwe napięcia, począwszy od naprężenia utrzymującego konstrukcję w przestrzeni sznura. Zastosowanie szkła owe napięcia potęguje, efekt finalny jest podobny

do tego, z którym mieliśmy do czynienia w przypadku opisywanego wcześniej budynku Forum 2004.

Te dwa przykłady (Forum 2004, *Konstrukcja wisząca*) potwierdzają sformułowaną przy okazji opisu lekkości-powietrzności tezę, iż modernistycznego (i postmodernistycznego) upodobania do szkła nie można tłumaczyć roszczeniami wzroku, a z takimi interpretacjami spotkać się można (na przykład Mirzoeff sugeruje, iż przebicie przez architektów modernistycznych ścian w fabrykach produkcyjnych – pierwszy ruch w tym kierunku wykonał w latach 1908-09 Behrens, montując gigantyczne okna w hali montażowej fabryki turbin AEG w Berlinie – było umotywowane chęcią zwiększenia kontroli nad robotnikami /schemat *panoptyczny*/⁴²¹). Kruche, delikatne, lekkie i przezroczyste szkło stało się odpowiedzią na roszczenia innych zmysłów, tych którym przyjemność sprawia właśnie kruchość, delikatność i lekkość.

Zwróćmy uwagę, iż Pevsner i Gabo odcinają się radykalnie od kolorów (wyróżnik estetyki wizualnej), kolor nie ma nic wspólnego z „treścią wewnętrzną” przedmiotu, prócz tego – a może właśnie to rosyjscy konstruktywiści mają na myśli – spowolnia marsz ciała ku konstrukcji, rozmywa napięcia. Wyobraźmy sobie konstrukcję Sörensena przystrojoną w krzykliwe, porozkładane tu i ówdzie barwy, wszelkie napięcia uległyby wówczas rozproszeniu, całość, tak ważna dla konstruktywizmu i efektów napięć konstrukcyjnych, zostałaby rozbita, rozczłonkowana przez barwną rozmaitość.

Przyjrzyjmy się teraz napięciom konstrukcyjnym w polu architektury, operowali nimi na pewno Wright (Dom nad wodospadem – chodzi o cienkie płaszczyzny uzupełniające dominujące w konstrukcji płaszczyzny grube i masywne; Usonian House /1939/ – wybiegające w przestrzeń płaskie, długie przedłużenia dachu), Mies van der Rohe (pawilon niemiecki; Farnsworth House /1951/), a ze współczesnych architektów na pewno Zaha Hadid (zajezdnia tramwajowa Hoenheim North w Strasburgu /2001/).

⁴²¹ Zob. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction...* dz. cyt., s. 51.



Farnsworth House (1951), widok z przodu, Plano (Illinois), Mies van der Rohe, fot. Jamie Schafer⁴²²



Farnsworth House (1951), widok z tyłu, Plano (Illinois), Mies van der Rohe, fot. Jamie Schafer⁴²³

⁴²² Galeria Jamie Schafer na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/jilscha/5157427948/>.

⁴²³ Galeria Jamie Schafer na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/jilscha/5391857469/>.

Patrząc na Farnsworth House nie mamy wątpliwości dlaczego, jeszcze w latach dwudziestych, Miesa obwołano „Mondrianem architektury”⁴²⁴ (zachęcam do porównania konstrukcji Farnsworth House ze szkicami obrazów Mondriana w rozdziale IV, chodzi o obrazy zawierające moment kontrolowania-doznawania ciężaru/lekkości oraz moment kontrolowania-doznawania konstrukcji), mamy tutaj do czynienia z architektoniczną interpretacją niesymetrycznej równowagi: element mały (taras) zestalony i skonfrontowany jest z elementem dużym (część mieszkalna). Można się domyślać, czy Mies pomyślał jakąś formę potęgowania „wartości” tarasu – jak pamiętamy w zamyśle Mondriana element mniejszy jest w stanie zrównoważyć element większy poprzez swą „gęstość” – być może elementem równoważącym układ sił są tutaj ludzie z tarasu korzystający, goście dr Farnsworth (w takim wypadku *obecność ludzi* pomyślana byłaby jako *część architektury* – wszak mamy do czynienia z domkiem weekendowym, który ożywa tylko wówczas, gdy odwiedzają go ludzie i oddają się „zabawom na tarasie”), nie będę się jednak upierał przy tej interpretacji, w istocie wiedza tego rodzaju nie jest nam aż tak bardzo potrzebna, tym razem interesuje nas napięcia konstrukcyjne. W przypadku Farnsworth House są one doskonale odczuwalne, ilekroć patrzymy na zaprojektowany przez van der Rohe budynek i lokujemy się w płaskiej płaszczyźnie tarasu, odnajdujemy i odczuwamy obecność przytwierdzonej do niego długiej, płaskiej, wysuniętej struktury stanowiącej część mieszkalną. Jedna istotna uwaga: wydaje mi się, iż wzrok, jako punkt wyjścia do eksploracji Farnsworth House powinien obierać taras, a nie część mieszkalną (mamy tu do czynienia z podobnym mechanizmem, z którym zetknęliśmy się w przypadku obrazów Mondriana zawierających moment kontrolowania-doznawania konstrukcji), taras to wejście, punkt, w którym „zaczyna” się dom, bardziej naturalne wydaje mi się zakotwiczenie percepcji tutaj, z drugiej strony czytamy również od lewej (taras) do prawej (część mieszkalna). Oczywiście zakładam możliwość doświadczania Farnsworth House z innych „punktów widzenia”, również produkujących napięcia konstrukcyjne, czymś niedorzecznym byłoby uznawać, iż jakakolwiek architektura jest przeżywana tylko w jeden sposób, z wyżej wyłożonych powodów skoncentruję się jednak na percepcji od tarasu do części mieszkalnej. Wracając do meritum: spróbujmy wyobrazić sobie hipotetyczną sytuację, w której siedzimy w niewielkiej łódce (może to być kajak) i próbujemy

⁴²⁴ Przypominam, iż Mondrian dopuszczał, by w polu architektury kolorem był materiał, a *nie-kolorem* pusta przestrzeń.

przemieścić wiosłem znajdujący się w wodzie jakiś przedmiot dość znacznych rozmiarów (niech będzie to wyrzucona przez kogoś opona samochodowa), zestalenie się w procesie percepcji z płaszczyzną tarasu i przyłączenie do siebie (nie ma przed tym ucieczki, dom jest pomyślany jako splot dwóch płaszczyzn i tak też działa) części mieszkalnej Farnsworth House jest właśnie tego rodzaju doznaniem. Mamy tu do czynienia z wirtualnym nawigowaniem: zestalamy się z tarasem, przytwierdzamy do siebie długie, wysunięte ramię (część mieszkalna) i próbujemy przewyciężyć jego opór, bezwładność. Duże znaczenie ma tutaj opisywana wcześniej horyzontalność-płaskość, jak pamiętamy horyzontalne-płaskie artefakty mają to do siebie, że ciało do nich przywiera, przechodzi w stan przyciśnięcia-dociśnięcia, nie inaczej jest tym razem, ciało zostaje rozproszony-wprowadzone w konstrukcję-relację i zmuszone do działania-nawigowania. Odszukiwanie napięć konstrukcyjnych zgodnie z logiką od części mieszkalnej do tarasu, albo zgodnie z jakimiś innymi logikami percepcji, pozostawiam czytelnikowi, zaręczam jednocześnie, iż takowe istnieją.

Śladami Miesa podąża niekiedy dekonstruktywistka Zaha Hadid, chodziłoby tu o dwie realizacje: budynek straży pożarnej na terenie fabryki Vitra w Weil am Rhein oraz terminal Hoenheim North w Strasburgu.



Zajezdnia tramwajowa Hoenheim North (2001), Strasburgu, Zaha Hadid
fot. Jorge Ayala⁴²⁵

⁴²⁵ Strona projektu Jorge Ayali [Ay]A Studio: www.ayarchitecture.com.

Na zdjęciach powyżej widzimy zajezdnię tramwajową Hoenheim North w Strasburgu, za ten projekt Hadid otrzymała w roku 2003 *Nagrodę imienia Miesa van der Rohe dla architektury europejskiej* (nagroda ufundowana została w roku 1987 przez Komisję Europejską, Parlament Europejski oraz Fundację im. Miesa van der Rohe). Dodajmy, iż całość projektu, możliwa do zobaczenia wyłącznie z lotu ptaka, to prezentowana wyżej zajezdnia oraz usytuowany obok niej asymetrycznie parking (jest to jednak asymetria płynna, zamaszysta, a nie zgeometryzowana). Napięcia konstrukcyjne, na które chciałbym zwrócić uwagę to, na pierwszym zdjęciu, naprężenie płaskiego, wysuniętego daleko w przestrzeń dachu oraz, na zdjęciu drugim, napięcie w konstrukcji betonowych siedzisk mających kształt odwróconej o 90 stopni w prawo litery L (niestety na prezentowanym zdjęciu nie dość dobrze widoczne). Siedziska Hadid pracują w dwójnasób, z jednej strony, tak, jak opisywane wyżej krzesła i fotele mistrzów designu, uobecniają w doznaniu ciężar ciała, gdy tylko podejmiemy zamiar skorzystania z nich, z drugiej strony wyposażone są w immanentne napięcia konstrukcyjne, to samo, które odnotowujemy w przypadku wysuniętej daleko w przestrzeń płaszczyzny dachu.

Projekt Hadid jest dla mnie ważny z tej racji, iż doskonale pokazuje spójność estetyki XX wieku, wbrew wymazującemu tę spójność etykietowaniu i wbrew powierzchownemu oglądowi. Hadid rozwija architekturę postmodernistyczną, wystawiła na słynnej wystawie dekonstruktywistów, która odbyła się w roku 1988 w MoMA, van der Rohe to „milczący poeta racjonalizmu”, jeden z trzech największych architektów pierwszej połowy XX wieku, filar ruchu modernistycznego, dla wielu krytyków pomiędzy estetyką modernistyczną (opatrzoną etykietami funkcjonalizm, racjonalizm, maszynizm) a estetyką postmodernistyczną wieje nieprzenikniona otchłania, stawiając obok siebie Farnsworth House (równie dobrze mógłby to być prezentowany wcześniej pawilon niemiecki, chodzi oczywiście o wygląd zewnętrzny) i Hoenheim North tej otchłani jednak nie znajdujemy, projekty te zdecydowanie więcej łączy, aniżeli dzieli. Powierzchny ogląd będzie nas jednak zwodził, owszem, powiemy, iż łączy te projekty radykalna redukcja danych wizualnych oraz obecność napięć konstrukcyjnych, zaznaczymy jednak zaraz, iż różnią się one, i to w sposób zasadniczy, stosunkiem do form i sposobem ich uporządkowania, projekty Miesa są poddane ścisłemu rygorowi geometrii, projekt Hadid ów rygor rozbija, chodzi o ustawione pod kątem kolumny i nieregularną formę dachu zajezdni Hoenheim North (tego typu rozwiązań na pewno w polu modernizmu nie odnajdziemy). Pomyślmy

jeszcze o prostych, cienkich, sprężystych kolumnach utrzymujących górną część Villi Savoye Le Corbusiera, na pierwszy rzut oka wydają się one antytezą kolumn Hadid. Kierując się logiką modernistyczna regularność vs postmodernistyczna deregulacja nie widzimy jednością, lecz różnicę, modernizm i *postmodernizm*, tezę i *antytezę*, uważam jednak, iż nie powinniśmy zadowalać się powierzchownością (proste vs krzywe), lecz sięgać po to, co się pod nią skrywa. Wówczas zrozumiemy, iż modernistyczna regularność i postmodernistyczna deregulacja odsyłają do tego samego, są mechanizmami uruchamiającymi ciało w procesie percepcji. Owe krzywe kolumny, które czynią budynek chybocliwym, rozchwianym i sprawiają, iż mamy wrażenie, że dach może w każdej chwili zwalić się nam na głowę (zob. zwłaszcza zdjęcie drugie) są krokiem w przestrzeń estetyki haptycznej, rozrzedzenie budynku i groźba runięcia dachu to stymulatory ciała, tak samo, jak proste kolumny Villi Savoye, które przesyłają ciału moment ciężaru-masy (por. wcześniejsze partie tekstu) okraszony sprężystością kolumn. Przechodzenie od pawilonu niemieckiego, Farnsworth House i Villi Savoye do Hoenheim North to nie tyle porzucanie pewnej formuły estetycznej, ile jej rozwijanie, *upgrade*'owanie.

Wychodziłoby więc na to, iż wszystko zależy tak naprawdę od tego, co zechcemy przyjąć za wspólny mianownik: [1] jeśli jest nim dychotomia regularność/deregulacja (odpowiada temu dychotomia konstruktywizm/dekonstruktywizm), mamy do czynienia z modernizmem, postmodernizmem i nieprzekraczalną granicą, w takim wypadku trudniej mówić o wspólnym projekcie estetyki haptycznej – estetyki XX i XXI wieku; [2] jeśli natomiast wspólny mianownik wyznacza dychotomia wizualne/haptyczne, w polu pozostaje modernizm, miejsce postmodernizmu zastępuje neomodernizm, granica ulega zatarciu, a my możemy mówić o spójnym projekcie estetyki haptycznej, stanowiącym odpowiedź na wrażliwość XX i XXI wieku. Nie muszę dodawać, iż obstaję przy drugiej logice, wychodzącej poza powierzchowność rzeczy i oglądu, jestem głęboko przekonany, iż w płaszczyźnie estetycznej modernizm i postmodernizm więcej łączy, aniżeli dzieli.

e) stymulacja ciała – przestrzeń

Kolejny wektor estetyki haptycznej to stymulacja ciała – przestrzeń. Wspomniałem już o nim w rozdziale IV, w kontekście dyskusji nad problemem cisza wizualno-akustyczna vs haptyczność, napięcie na linii ciało – przestrzeń było ostatnim z momentów *para-*

konstruktywistycznych jakie udało mi się odnaleźć w przestrzeni płócien Mondriana (moment kontrolowania-doznawania przestrzeni). Jak pamiętamy chodziło wówczas o takie obrazy, których przestrzeń wizualna zorganizowana jest tak, że mały element plastyczny, umieszczony w rogu obrazu i/lub przy jego krawędzi konfrontowany jest z dość gęstym (w porównaniu z innymi obrazami tego artysty) układem linii prostych, przecinających się pod kątem prostym, które, w moim przekonaniu, są konstrukcją przestrzeni (przestrzenności). W obszarze malarstwa podobnego rodzaju napięcia nie udało mi się już odnaleźć, czemu nie ma się zresztą co dziwić, malarstwo, generalnie rzecz biorąc, nie istnieje po to, aby produkować tego typu doznania, nawet biorąc poprawkę na to, iż awangarda pierwszej połowy XX wieku tak znacząco cele malarstwa *przebudowała* (ot i najlepsze słowo). Relacja ciało – przestrzeń pojawiająca się w polu nowej plastyki jest w obszarze malarstwa czymś osobnym i doprawdy zastanawiającym (oczywiście przy założeniu, iż właściwie identyfikuję gęstnienie układów linii prostych w obrazach Mondriana, jako krok w stronę wytwarzania przestrzeni/przestrzenności).

Stymulacja ciało – przestrzeń to przede wszystkim sprawa architektury oraz sztuki aranżacji wnętrz, jej początków należy doszukiwać się w przestrzeni pawilonu niemieckiego (1929).



Pawilon niemiecki (1929), rekonstrukcja (1983-86), Barcelona, Mies van der Rohe i L. Reich, fot. Federico Fernandez⁴²⁶

⁴²⁶ Galeria Federica Fernandez na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: <http://www.flickr.com/photos/dvk-/4571810905/>.

Punkt centralny (i kulminacyjny) zaprojektowanego przez van der Rohe i Reich budynku to wyodrębniona za pomocą czarnego dywanu, onyksowego ekranu oraz jednej ze ścian (na zdjęciu niewidocznej) *subprzestrzeń (quasi-miejsce)*, wewnątrz której ustawiono dwa krzesła *Barcelona* i kilka utrzymanych w tej samej stylistyce taboretów. Zwróćmy uwagę, co łatwo można przeoczyć, a co ma niebagatelne znaczenie, iż ważniejsze mimo wszystko krzesła (mieli na nich zasiąść król i królowa Hiszpanii) stoją równo na skraju dywanu, zarazem na skraju wyodrębnionej przestrzeni *subprzestrzeni*, za plecami tego, kto zdecyduje się na nich spocząć rozciąga się pustka, której rozmiar potęgowany jest przez przeszklone ściany pawilonu. Dosłowną niemalże kopią schematu pawilonu niemieckiego jest wnętrze Glass House (1949) Philipa C. Johnsona.



Glass House (1949),
New Canaan (Connecticut),
Philip C. Johnson,
fot. Evan Rose⁴²⁷

Wyodrębnione we wnętrzu Glass House *quasi-miejsce* również posiada swój osłaniający ekran (czego na powyższym zdjęciu nie widać), domyka ją stojący po prawej stronie obraz malarski oraz znajdujący się za nim regał (uznając te dwa elementy za jeden ekran z tej racji, iż z perspektywy osób siedzący na królewskich krzesłach – a są to, jak się zdaje, pozycje centralne – obraz i regał zlewają się w jedną, separującą, całość. Dodajmy, iż krzesła, otomana oraz taboret to produkowana przez Knolla linia mebli *Barcelona* (są koloru brązowego, przy czym krzesła są jaśniejsze od otomany i taboretu).

⁴²⁷ Galeria Evana Rose'a na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/evanrose/3856018524/>.

Pawilon niemiecki i Glass House to maszyny ścierające ciało z przestrzenią, i to maszyny niezwykle skuteczne. Najważniejsze nie są tu jednak wcale przeszklenia, za sprawą których przestrzeń zewnętrzna wlewa się do wewnątrz, co niejako samo się narzuca, lecz niestabilne, zaledwie zarysowane *subprzestrzenie*, które wprowadzają ciało w stan permanentnej stymulacji, niezmiennie odczuwamy obecność nie/widzialnej granicy i odczuwamy napór zewnętrzności (mieszkanie + zewnątrz) na *quasi-miejsce* oraz zanurzone w nim nasze ciało (w istocie mamy tu do czynienia z ciałem-miejscem, zestaleniem; im *quasi-miejsce* będzie mniejsze i gęstsze /ilość mebli/, tym ciało będzie się z nim silniej zrastać, idąc tym tropem odnotujemy, iż silniejszy splot ciała i *quasi-miejsc* obserwujemy w przypadku Glass House). Mówiąc zwięźle: *quasi-miejsc* odśaniają (udostępniają) ciało i krystalizują przestrzeń wokół niego (naszej uwadze nie powinien umknąć fakt, iż wyodrębnianie za pomocą tak dyskretnego narzędzia jak wykładzina *quasi-miejsc* jest równoznaczne z zagęszczaniem przestrzeni wokół niego, staje się ona teraz wyraźniejsza, bardziej namacalna), w ten sposób osiągnięty jest styk tych dwóch jakości, przestrzeń dotyka ciała, spowija je, omiata, bierze w subtelne posiadanie.

Zwróćmy uwagę, iż konstrukcja widocznych na zdjęciach *quasi-miejsc* (ale również konstrukcji *quasi-miejsc* w ogóle) łamie jedną z podstawowych zasad posługiwania się ciałem i przestrzenią, tę mianowicie, która mówi, iż najlepiej siadać tak, aby niczego nie mieć za plecami. Zazwyczaj unikamy takich sytuacji, w lokalach gastronomicznych, jeśli mamy wybór, wolimy siadać w narożnikach, wnękach, albo chociaż przy ścianie, w ten sposób zapewniamy sobie bezpieczeństwo, poczucie kontroli, przytulność, kameralność, swojskość. Mies i Johnson celowo łamią tę zasadę (znaczące kwantum przestrzeni zwłaszcza za krzesłami *Barcelona*, które stanowią centralne pozycje obu aranżacji), umieszczają nasze ciało w sytuacji zupełnie dla niego nietypowej, uruchamiają percepcję, którą wygaszał bezpieczny narożnik.

Owa nietypowość, czy nawet dziwaczność, nie musi od razu oznaczać stymulacji negatywnej, zagrażającej, rozbijającej. Odśaniające ciało *quasi-miejsc* mogą być przytulne i bezpieczne, tego rodzaju jakości odnalazł w przestrzeni Glass House na przykład Rasmussen:

„Patrząc na fotografię domu⁴²⁸, trudno sobie wyobrazić, że w tak przezroczystym szklanym pudełku da się wytworzyć przytulne wnętrze. Natomiast w środku efekt jest całkiem inny. Jest to zdecydowanie pokój we wnętrzu. Podłoga i sufit pomagają stworzyć poczucie zamknięcia, a tkaniny i ustawienie mebli przyczyniają się do kameralnej atmosfery”⁴²⁹.

„Pokój we wnętrzu” (*quasi-miejsce*) odślania i otula zarazem, skonfrontowane z przestrzenią ciało splata się z *quasi-miejscem*, odnajduje się wewnątrz *subprzestrzeni*, wtula się w nią (mechanizm ten jest zablokowany w przestrzeni pawilonu niemieckiego, a to z tej racji, iż wykreowane przez Miesa *quasi-miejsce* jest zbyt duże i pozbawione gęstości). Wychodziłoby na to, iż *quasi-miejsc* produkują nie tylko doznania [1] na linii ciało – przestrzeń, lecz również [2] na linii ciało – miejsce (przytulność, kameralność, zamknięcie, wtulenie).

Subtelne napięcie na linii ciało – przestrzeń (plus napięcie ciało – miejsce, jak się okazuje) odnajdziemy dziś jako *open space* i *minimal design*, najbardziej namacalne jest ono w przestrzeni loftów, gdzie punktowo zlokalizowane wiązki mebli, odpowiedniki tradycyjnych pomieszczeń, konfrontowane są z wolną przestrzenią (rozległą i wysoką ponad miarę). Sposobem definiowania *quasi-miejsc* stał się w międzyczasie podwieszany (czyli lekko opuszczony) sufit. Warto pamiętać, iż te strategie nie są „ostatnim krzykiem mody”, lecz posiadają długi rodowód (a najciekawsze jest w tym wszystkim chyba to, iż jednym z pierwszych, który sięgnął po podobne rozwiązania był malarz).

f) stymulacja ciało – wysokość

Początkowo stymulację ciało – wysokość próbowałem lokować w ramach stymulacji ciało – przestrzeń, jako jeden z jej subwektorów, ostatecznie jednak analiza się skomplikowała i postanowiłem ustanowić wektor osobny (poprawi to przejrzystość wyводу). Piszę o tym, bowiem wciąż wydaje mi się, iż wektory te mają ze sobą wiele wspólnego i warto o tym czytelnika poinformować.

Stymulacja na linii ciało – wysokość ociera się o doznania zagrażające, konkretnie o lęk wysokości, nie każdy na niego cierpi, lecz chyba każdego, dająca się odczuć wysokość, w specyficzny sposób onieśmiela, w zetknięciu z nią ciało staje się niepewne,

⁴²⁸ Rasmussen ilustruje swój wywód zdjęciem tego samego fragmentu Glass House, na który my – dzięki uprzejmości Evana Rose’a – patrzymy.

⁴²⁹ Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, dz. cyt., s. 188.

rozrzedzone, rozmiękczone. Fakt, iż mamy do czynienia z intensywną ingerencją w system haptyczny nie musi oczywiście oznaczać, iż doznanie jest przykre. Ileż to razy serwujemy sobie grozę jako przyjemność, poczynawszy od słynnej rzeźby *Grupa Laokoona*, skąd czerpie narracja o *wzniosłości*, a skończywszy na najpospolitszych horrorach i „opowieściach o duchach”.

Modernistyczna architektura sięgnęła i po taką stymulację. Po raz pierwszy zrobił to chyba Frank Lloyd Wright projektując wnętrze czteropiętrowego Larkin Building (1904), najłatwiej będzie nam się porozumieć jeśli pomyślimy teraz o podwórkach kamienic, tzw. „studniach”, wnętrze Larkin Building to pusta przestrzeń znacznych rozmiarów otoczona ze wszystkich stron balkonami (rozwiązanie to spotykane jest dziś powszechnie w piętrowych galeriach handlowych, np. poznański Stary Browar). Rozwinięcie tego tematu odnajdziemy w przestrzeni kilkunasto- i kilkudziesięciopiętrowych biurowców, których ściany-okna, pozbawione całkowicie materialności, produkują nieprzerwanie styk na linii ciało – wysokość (zewnętrze). Dodajmy do tej listy budynki, które zmuszają tych, którzy z nich korzystają do stąpania w przestrzeni i ustawicznego przełamywania swojego strachu przed wysokością (strachu zdeponowanego w ciele), na przykład za pomocą przezroczystych mostków-chodników zamontowanych na pewnej – dającej się odczuć i dającej się we znaki – wysokości (rozwiązanie tego rodzaju zastosowano we wnętrzu biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie na wysokości kilku metrów nad podłogą zawieszono są przezroczyste mostki, prowadzące z jednego krańca biblioteki w drugi).

Ciekawym przykładem tego rodzaju stymulacji są fotografie Aleksandra Rodczenki, radziecki konstruktywista wzbogacił w latach dwudziestych minionego wieku sztukę robienia zdjęć o dwie zupełnie nowe jakości – ujęcie z góry, gdzie patrzymy z wysoka w dół (np. *Zgromadzenie przed demonstracją /1928-30/*, *Przy telefonie /1928/*, *Plac przed Teatrem Bolshoi /1932/*) oraz ujęcie z dołu, gdzie wraz z fotografem spoglądamy do góry na coś bardzo wysokiego (np. *Balkony /1925/*, *Sosny /1927/*). Zwróćmy uwagę, iż Rodczenko nie fotografuje ani wysokości, ani wysokich artefaktów, lecz usiłuje utrwalić doznanie wysokości (pierwsze ujęcie) i doznanie czegoś wysokiego (drugie ujęcie). Zasadniczo interesować powinno nas ujęcie pierwsze, z góry na dół, doznanie wysokości, jest ono bliźniaczo podobne do mechanizmów czyhających na nasze ciało w przestrzeni Larkin Building, wielopiętrowych przeszklonych biurowców i budynków zmuszających nas do stąpania po niepewnym gruncie gdzieś wysoko w

przestrzeni, w przypadku niektórych zdjęć z góry na dół mamy nawet wrażenie, iż wychylamy się za daleko, za chwilę omsknie nam się noga i spadniemy, z drugiej jednak strony ujęcie przeciwne, z dołu do góry, doznanie czegoś wysokiego, stymuluje ciało w bardzo podobny sposób, reakcje ciała w sytuacji, gdy podążamy wzrokiem za linią balkonów ku szczytowi wieżowca (zdjęcie *Balkony*) są porównywalne do tych, które pojawiają się wówczas, gdy patrzymy z balkonu zawieszonego na wysokości około 10 piętra (tak mi się wydaje) na rojących się na dole ludzi (zdjęcie *Zgromadzenie przed demonstracją*), w obydwu przypadkach ciało ulega podobnemu rozrzedzeniu, rozmiękczeniu (chodzi tu oczywiście o pracę zmysłu równowagi, który rozbija ciało).

Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, iż celem właściwym perspektywy z góry na dół może być powierzchnia płaska, że to ona jest tak naprawdę stawką w grze, w takim wypadku Rodczenko byłby niczym malarz-konstruktywista, tyle, że patrzący na swój obraz z góry, który rozkłada w płaskiej płaszczyźnie poszczególne elementy tak, aby stanowiły one zwarte, relacyjne całości, uwidaczniające ten sam rytm sił, który zaprzętał uwagę Pevsnera i Gabo. Nie mogę tego wykluczyć, przyjmując ten punkt widzenia nie mogę jednak przestać widzieć tego, iż te same ujęcia ingerują w system haptyczny, dalekie są od zwyczajnego – ciałoobojętnego – patrzenia, nie wierzę, aby Rodczenko nie zdawał sobie z tego sprawy, aby nie mapował i nie zakładał tej stymulacji.

g) dryf (zawieszanie/uwalnianie umysłu-ciała)

Najłatwiej scharakteryzować stan dryfu (zawieszenia/uwolnienia umysłu-ciała) wskazując grupę mniej lub bardziej znajomych albo chociaż wyobraźalnych kontekstów, w których umysł-ciało ulega zawieszeniu/uwolnieniu, wskażemy zatem na: medytację, uprawianie jogi, lewitację (jeśli faktycznie jest możliwa⁴³⁰), masaż relaksujący, swobodne unoszenie się ciała na powierzchni wody, leżenie z zamkniętymi oczami na plaży bądź leśnej, miękkiej polanie, wreszcie – możliwy niekiedy do osiągnięcia w warunkach domowych – głęboki, niemalże namacalny relaks etc. Dryf to bardzo specyficzna forma estetyki haptycznej, specyficzna, bowiem, obok stymulacji (zawieszenia/uwolnienia) ciała, pojawia

⁴³⁰ Chodzi mi o to, aby ustalić desygnat uwalniania ciała, a nie prawdę na temat lewitacji. Ważne jest to, iż każdy z nas jest w stanie wyobrazić sobie doznania towarzyszące ciału w trakcie lewitowania, a nie to, czy lewitacja to błaga, czy też nie.

się tutaj stymulacja (zawieszenie/uwolnienie) umysłu, te dwa momenty są nieodróżnialne, nierozdzielne, dryf jest ich niepodzielną sumą. Oczywiście z perspektywy moich rozważań ważne jest to, co w trakcie dryfu dzieje się z ciałem, tę jego składową uznaję za fragment estetyki haptycznej, choć – powtórzę – mam świadomość, iż w istocie cały czas mam do czynienia z dryfem umysłu-ciała. Posiłkując się przykładem: uprawianie jogi jest dryfem umysłu-ciała, innej możliwości nie ma, gdybym chciał rozszerzyć moją refleksję nad estetyką haptyczną poza sztuki plastyczne i zdecydował się badać jogę, interesowałoby mnie tylko to, co w trakcie jej uprawiania dzieje się z ciałem, i te osoby, które sięgają po jogę w celach relaksacyjnych, dla których jest ona źródłem przyjemności cielesnych. W polu sztuk plastycznych dryf – jako pożądane doznanie estetyczne – konstruowany jest w dwóch równoważnych ruchach: [1] w ruchu pierwszym podmiot percypujący zostaje wyciszony, wyizolowany, odcięty od niepożądanych, rozpraszających bodźców zmysłowych (są to zarówno niepożądane bodźce haptyczne, jak i rozbijające ciało dane innych zmysłów, przede wszystkim dane wizualne i audialne); [2] w ruchu drugim zostaje mu przekazana wiązka subtelnej energii, wkraczamy w obszar „nieznośnej lekkości bytu”, snu na jawie, umysł dryfuje swobodnie w przestworzach, nie związany żadną myślą, znika gdzieś ciężar ciała, mięśnie się rozluźniają, jednostka zaczyna odczuwać swoje ciało niejako od wewnątrz. U zarania XX wieku stymulację tego rodzaju odnajdziemy w przestrzeni fowizmu i nowej plastyki, u jego schyłku przyjmie ona postać takich gatunków muzycznych jak chillout i ambient.

Pierwsza wersja *Tańca* (1909), najbardziej chyba rozpoznawalnego obrazu Matisse'a, infekuje sennym, nieważkim, bezszelestnym ruchem, ciała osób tańczących (możne za wyjątkiem jednej postaci) są słabe, delikatne, rozmyte, to ciała kobiece, widoczne postaci nie tyle tańczą, ile przepływają, unoszą się swobodnie nad powierzchnią ziemi (założmy, iż podłożem jest ziemia). Percepcja obrazu *Taniec (I)* przemieszcza umysł-ciało w przestrzeń dryfu, znajdująca się przed naszymi oczyma scena staje się naszym udziałem, widzimy-rekonstruujemy lekkość, nieważkość, swobodne, senne krążenie, wszystko przeniknięte ciszą, spokojem, odrealnieniem. Na obecność dryfu w przestrzeni *Tańca (I)* naprowadza nas sam Matisse, jak pamiętamy w eseju *O malarstwie*, napisanym w roku 1908, przywódca fowistów stwierdza, iż życzyłby sobie, aby jego sztuka była pełna „równowagi, spokoju, jasności”, aby była – dla człowieka interesu i literata – „środkiem łagodzącym, kojącym umysł, czymś podobnym do wygodnego fotela, dającego odprężenie

po zmęczeniu fizycznym”⁴³¹, dryf to właśnie ów wygodny fotel, w którym rozsiada się umysł, to tutaj umysł-ciało przechodzi w stan zawieszenia/uwolnienia (Matisse’a pisze wprawdzie tylko o umyśle, ale metafora fotela podpowiada, iż chodzi jeszcze o ciało).

Jak pamiętamy (zob. rozdział IV, fragmenty poświęcone „wielkiemu spokojowi” oraz rozdział V, fragmenty poświęcone neoplastycyzmowi) jednym z ważniejszych celów Mondriana była konstrukcja „wielkiego spokoju”, a konkretnie rzecz biorąc: [1] konstrukcja pewnego stanu świadomości (umiejętność odnajdywania harmonii indywidualnej i zbiorowej) oraz [2] konstrukcja pewnego doznania estetycznego (będącego sumą wyciszenia i subtelnej stymulacji haptycznej, jak wcześniej ustaliłem mamy tu do czynienia z plastyczną konstrukcją stanów medytacji, uprawiania jogi). Składowa estetyczna „wielkiego spokoju” to ni mniej, ni więcej, tylko forma dryfu. Przypomnijmy: przy akompaniamencie ciszy wizualno-akustycznej (geometryzacja, regularność, porządek, minimalizacja ilości użytych barwy, znacznych rozmiarów białe plamy), w atmosferze swoistej tajemnicy, gnozy, mistycyzmu, konstrukcje Mondriana zarażają nas ciężarem zawieszonym i trwającym w przestrzeni, statycznym, powolnym, płynnym ruchem ku górze (znacznych rozmiarów kwadraty i prostokąty zmierzające gdzieś poza przestrzeń obrazową), niestabilnymi, lecz trwającymi w równowadze, powietrznymi konstrukcjami, wreszcie okalającą zewsząd przestrzeń. Intensywne, zestalające, sumujące ciszę i haptyczność, wnikięcie w obrazy Mondriana przemieszcza w przestrzeń dryfu, umysł i ciało stają się swobodne, lekkie, nieważkie, upłynnione, przenoszą na siebie to, co widzą oczy. Zwróćmy przy tym uwagę, iż zmuszające do kontemplacji obrazy Mondriana, to przede wszystkim maszyny do myślenia, a nie maszyny do oglądania, a zatem ich recepcja dokonuje się również, a może przede wszystkim, w trybie: zobaczyć – zamknąć oczy/odwrócić wzrok – pomyśleć – zrozumieć, najbardziej skuteczna kontemplacja, także ta uprawiana przez joginów, dokonuje się bez udziału zmysłów (percepcja jest wrogiem intensywnego myślenia). Z perspektywy naszych rozważań ważne jest to, iż ten tryb obcowania z malarstwem Mondriana eskaluje zawieszanie/uwalnianie umysłu-ciała, nie wykluczone nawet, iż dryf możliwy jest do uzyskania wyłącznie w tym trybie, myślenie bez patrzenia odrealnia odmalowane przez Mondriana konstrukcje oraz napędza powiązane z nimi wiązki energii, cisza wydaje się bardziej obecna, to, co lekkie staje się lżejsze, to, co zawieszane w przestrzeni, trwa

⁴³¹ Henri Matisse, *O malarstwie*, dz. cyt., ss. 103 i nast.

zawieszono wyraźniej, to, co niestabilne, lecz w równowadze, infekuje nas równowagą silniej etc.

Z powyższym wywodem może wiązać się pewna wątpliwość. Jak wiadomo na kartach niniejszej pracy poszukuję estetyki haptycznej, poszukuję wektorów/momentów będących dowodem na to, iż w toku minionego stulecia artyści działający w polu sztuk plastycznych zwrócili się ku produkcji przyjemności haptycznych, w przestrzeń owych przyjemności wpisuje właśnie odnaleziony w obszarze nowej plastyki, powiązany z plastyczną konstrukcją stanów medytacji, uprawiania jogi, dryf, pytanie brzmi: czy Mondriana obchodziła w ogóle produkcja przyjemności haptycznych, czy obecne w przestrzeni jego obrazów zawieszenie/uwolnienie umysłu-ciała można zakwalifikować jako estetykę haptyczną, być może chodzi tu tylko i wyłącznie o konstrukcję stanu medytacyjno-jogicznej kontemplacji, której celem jest osiągnięcie poszukiwanej przez współtwórcę „De Stijl” harmonii indywidualnej i zbiorowej. Trudno tę kwestię jednoznacznie rozstrzygnąć, nie mogę mieć co do tego stuprocentowej pewności, ale wydaje mi się, że dryf ma w ramach nowej plastyki status podwójny, oprócz kontekstu teozoficznego, mamy tu do czynienia z konstrukcją przyjemności, samodzielnym doznaniem estetycznym. Mondrian piecze dwie pieczenie przy jednym ogniu. Dlaczego tak uważam? Po pierwsze dlatego, iż przy całej teozoficznej otoczce, Mondrian otwarcie zdradzał zainteresowanie estetyką (doznawaniem), oto dowody: [1] twórca neoplastycyzmu nie zaprzeczał, iż źródłem dzieła sztuki jest doznanie piękna⁴³², tyle, że piękno, którego poszukiwał było kosmiczne, uniwersalne⁴³³, miało charakter konstrukcyjno-relacyjny⁴³⁴, a ostatecznie zdaje się redukować do „wielkiego spokoju”⁴³⁵, gra od początku toczyła się zatem o doznawanie, o sytuacje estetyczne, inna rzecz, iż po zsumowaniu wskazanych warunków i wytycznych, okazuje się, iż są to haptyczne sytuacje estetyczne; [2] w tym samym eseju, w którym piękno zostaje przemianowane na „wielki spokój”, Mondrian podejmuje zagadnienie płaskiej powierzchni malarskiej (pozbawionej tradycyjnej perspektywy), optuje, rzecz oczywista, za płaskością, podając jako przykłady mozaiki bizantyjski i stare chińskie malowidła, konkluduje: „Tym, co nas uderza w owych

⁴³² Piet Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, dz. cyt., s. 399.

⁴³³ Piet Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, dz. cyt., s. 395.

⁴³⁴ Tamże, s. 395.

⁴³⁵ Piet Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, dz. cyt., ss. 398-400

dziełach, jest wielkie napięcie wewnętrzne⁴³⁶, napięcie, które Mondrian doprowadzi do skrajności w postaci układów linii prostych przecinających się pod kątem prostym; [3] idźmy dalej, w artykule *Zasady neoplastycyzmu*, eseju kodyfikującym nową plastykę, holenderski malarz stwierdza: „Równowaga, która neutralizuje i unicestwia środki plastyczne, powstaje [...] z proporcji tworzących żywy rytm”⁴³⁷. Spokój⁴³⁸, napięcie i rytm powinny przekonać nas, iż nowa plastyka jest nie tylko tekstem (teozofia), ale i estetyką (produkcją doznań), w żadnym razie nie można jej ograniczać tylko do pierwszej składowej, a skoro jest estetyką, to zmapowany przeze mnie dryf, o ile oczywiście został zmapowany prawidłowo, mógł zostać pomyślany przez Mondriana również jako przyjemność haptyczna. Drugim argumentem, który przekonuje mnie, iż możliwe do odnalezienia w przestrzeni nowej plastyki zawieszenie/uwolnienie umysłu-ciała można umieścić na ogólnym wektorze estetyki haptycznej jest fakt, iż jakość podobnego rodzaju pojawia się mniej więcej w tym samym czasie jeszcze gdzieś indziej, chodzi mi o opisywany wcześniej obraz *Taniec (I)* Matisse’a.

Formą Matisse’owskiego i Mondrianowskiego dryfu jest, zyskujący od początku lat dziewięćdziesiątych sporą popularność⁴³⁹, chillout, chodzi mi zwłaszcza o spokojniejsze, dalsze od soft techno, wersje tej muzyki, ideałem byłby, wpisywany w przestrzeń chilloutu, lecz chronologicznie wcześniejszy, ambient (za ojca ambientu uważa się francuskiego kompozytora Erika Satie /1866-1925/, poszukiwana przez niego *musique d’ameublement* miała być zaledwie tłem dla codziennych czynności, dodatkowym meblem, muzyką, którą nie absorbuje, lecz zaprowadza nastrój; inna rzecz, iż dziś *musique d’ameublement* znamy przede wszystkim jako „muzak”, wlewany nam do uszu w trakcie zakupów w supermarketach). Tytułem wyjaśnienia: zasadniczo rzecz biorąc na kartach niniejszej rozprawy badam pole sztuk plastycznych, a więc krok w stronę chilloutu (ambientu) jest krokiem poza interesujący mnie obszar, sądzę jednak, iż warto go postąpić, ta linia kontynuacji dryfu wydaje mi się bardzo interesująca, tak, jak samo

⁴³⁶ Tamże, s. 406.

⁴³⁷ Piet Mondrian, *Zasady neoplastycyzmu*, dz. cyt., s. 410.

⁴³⁸ Dopowiedzmy, iż spokój, każdy nie tylko „wielki”, jest doznaniem psychofizycznym, a więc również haptycznym, nie ma spokoju ducha bez spokoju ciała, i na odwrót, spokój może zaistnieć tylko jako suma tych dwóch składowych.

⁴³⁹ Owszem chillout to wciąż gatunek niszowy, zdążył się już jednak na trwale wpisać w przestrzeń życia społecznego, czego dowodem mogą być takie określenia jak „wychillować się” (zrelaksować, uspokoić się), czy „na chilloucie” (na luzie).

rozpatrywanie muzyki jako formy estetyki haptycznej (tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana, bo każda muzyka wchodzi przecież w jakiś sposób w interakcje z ciałem).

Najbardziej zbliżone do ambientu wersje chilloutu i sam ambient charakteryzują się brakiem linii melodycznej, brakiem linearności, muzyka napływa, rozlewa się, jest przy tym statyczna, trwa w przestrzeni, nie ma ani wyraźnego początku, ani końca, jest dookoła, a nie naprzeciw nas (tak jest w przypadku tradycyjnych, uzbrojonych w melodię form muzycznych), nie tyle słuchamy muzyki, ile jesteśmy pośród niej. Dźwięki ewokują spokój, budują przestrzenność, tworzą wokół nas delikatną, subtelną otulinę, jest to muzyka pełna ciszy, najważniejsze jest jednolite, lekkie, nieabsorbujące, kołyszące, kojące tło, będące niczym szum morza i dobiegające z oddali odgłosy mew, na nim co jakiś czas pojawia się wyraźniejszy motyw muzyczny – dobiegające z oddali, przepływające, trącające i zabierające nas, unoszące się w przestrzeni wiązki czystych dźwięków (również zaśpiewy). Dodajmy, iż zamieszczane w serwisie YouTube amatorskie filmy, stanowiące podkład pod tego rodzaju muzykę, to – wyposażone obowiązkowo w zwolnione tempo – ujęcia wolnych przestrzeni (pasma górskie, kosmos, ruch planet), rozświetlonych słońcem głębin morskich, dzikiej przyrody (poruszające się bezszelestnie zwierzęta, ptaki w locie, wodospad, las), jeśli są to zdjęcia to również mamy do czynienia z wolnymi przestrzeniami, przyrodą, zachodami słońca (najlepiej nad morzem), spacerującymi w oddali ludźmi etc.

Bliski ambientowi chillout i ambient to formy muzyczne, które przynoszą uspokojenie, relaks, odprężenie, przenoszą umysł-ciało w stan zawieszenia/uwolnienia, dryfujemy, rozlewające się wokół nas, miękkie, delikatne, przestrzenne dźwięki zabierają nas ze sobą, kołyszą, unoszą, stajemy się częścią wytwarzanego przez nie odrealnionego przepływu. Nawiasem mówiąc: ambient jest polecany jako tło do medytacji.

I znów, podobnie jak w przypadku horyzontalności-płaskości, najciekawsze w tym wszystkim wydaje mi się to, iż obrazy malowane u zarania XX wieku (przez nobliwych artystów) mają w sobie ten sam wektor estetyczny, co muzyka tworzona u jego schyłku (przez nieznaną szerszej publiczności producentów).

h) ruch-dynamizm

Jeśli ruch-dynamizm to w pierwszym szeregu stoją futuryści. Zaczniemy od Marinettiego, człowieka pióra, którego *Akt założycielski i manifest futuryzmu* z roku 1909 jest w wielu miejscach zbieżny z późniejszymi (równoległymi) manifestami artystów działających w polu sztuk plastycznych: „chcemy słać agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza [...] wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! [...] ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki”⁴⁴⁰. Marinettiemu wtórują Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, w napisanym wspólnie *Manifeste malarzy futurystów* (1910) stwierdzają: „winniśmy brać natchnienie z dotykalnych cudów współczesnego życia, z żelaznych sieci zawrotnych szybkości, która oplata Ziemię, z transatlantyków, z dreadnoughtów, z cudownych lotów, które prują niebo [...] Czy możemy pozostać nieczuli na szalone pulsowanie wielkich stolic...”⁴⁴¹. W wydanym dwa miesiące potem *Manifeste technicznym* dodają: „Nasza żądza prawdy nie zadowoli się już tradycyjną Formą ani Kolorem! Gest, dla nas, to nie jest już unieruchomiony moment powszechnego dynamizmu, lecz odczucie dynamiczne uwiecznione jako takie”⁴⁴². Wypowiedzi te są dobrze znane, manifesty futurystyczne czytane są już przez uczniów szkół średnich, nie ma więc sensu ich dodatkowo komentować, zwłaszcza, iż wszystko podane jest jak na talerzu. Futuryści będą tak operować kształtem, kolorem i perspektywą, aby skonstruować odczucie dynamiczne, wbudować w przestrzeń obrazu ruch. Na przykład w przypadku *Elastyczności* (1912) Boccioniego, jednego z bardziej rozpoznawalnych obrazów futurystycznych, gdzie ujęto ruch jeźdźca na koniu, będzie to równoznaczne z rozbiciem kształtów na części i poskładaniem ich ponownie w taki – nieregularny, kubistyczny – sposób, aby wydawało się, iż mięśnie zwierzęca drgają, pracują, sprężają i rozprężają się, aby widzialne stały się ruch, siła, pęd, jedność i rytmiczność człowieka i zwierzęcia, zabiegi te dokonywać się będą przy akompaniamencie monochromii i dywizjonistycznego (pointylistycznego) rozbicia, rozmazania, rozedrgania kolorów, w ten

⁴⁴⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 151.

⁴⁴¹ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Manifest malarzy futurystów*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 156.

⁴⁴² Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, dz. cyt., s. 159.

sposób Boccioni uzyskuje powiązaną wewnętrzną całość (układ stykających i ścierających się ze sobą elementów) i zbroi ją w wiązkę wewnętrznej energii, drgań, wibracji. Wspomnijmy jeszcze o *Jedynej formie ciążłości w przestrzeni* (1913)⁴⁴³ tego samego artysty, rzeźbie ciężkiego, masywnego, lecz poruszającego się impetycznie człekopodobnego kształtu, któremu najlepiej byłoby czym prędzej zejść z drogi (reakcja ciała fenomenalnego na zbliżającą się szybko masę).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jedną rzecz, przywoływany wcześniej Leech, jak pamiętamy orędownik tezy o dominacji wizualności we współczesnej kulturze zachodniej, wykorzystuje fragmenty manifestu Marinettiego po to, aby ową dominację ugruntować, w taki oto sposób:

„Kulturoznawca wizualny przeciwnie: wydaje się uważać ten fenomen [zalew obrazów] za niezwykle ekscytujący [...]. Paralelą, która natychmiast przychodzi na myśl, jest apokaliptyczny ton manifestów futurystycznych pierwszej dekady XX wieku. [...] ‘Należy zmieść wszystkie wcześniej wykorzystywane schematy po to, by wyrazić nasze wirujące życie stali [...] i szybkości’ (Marinetti, 1910, s. 293). [...] Uważam za zabawną łatwość, z jaką te deklaracje mogą być przetransponowane w terminy wizualnego kulturoznawcy, na przykład: ‘nasze wirujące życie wizualności’⁴⁴⁴.

Rzecz w tym, iż żaden badacz kultury wizualnej nie powinien sięgać po futurystów (ani żaden inny ruch awangardy pierwszej połowy XX wieku) pisząc o dominacji wzroku i wizualności, bo to tak, jakby mimochodem przypominał, iż ta dominacja jest wyraźnie przeszacowana (wraz futuryzmem /i kubizmem/ marsz ku estetyce haptycznej rozpoczyna się na dobre). Łatwość z jaką Leech to robi jest dowodem na to, jak dalece w obszarze studiów nad kulturą wizualną przeoczany jest zwrot haptyczny, a zatem również takie wymiary jak estetyka wizualna (powinna być jednym z elementarnych pojęć w repertuarze badaczy tego, co wizualne) i estetyka haptyczna. Być może problem tkwi w tym, iż owe studia skutecznie odcięły się od sztuki galeryjnej, zostawiając to pole innym agendum (historia sztuki), stając się z czasem studiami nam wizualnością codzienną (miasto), Internetem oraz fotografią, tak określone pole badawcze odcina badaczy wizualności od tego, co przez setki lat stanowiło samą esencję kultury wizualnej.

⁴⁴³ Realizację można obejrzeć na stronach nowojorskiego oddziału Museum of Modern Art: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A624&page_number=15&template_id=1&sort_order=1.

⁴⁴⁴ Peter Leech, *Kultura wizualna i ideologia wzniosłości*, dz. cyt., s. 350 i nast.

Wracając do głównego wątku, ruch-dynamizm odnajdziemy również w polu architektury, w roku 1911, a więc mniej więcej w tym samym czasie, kiedy futuryści ogłaszali swoje manifesty, we Wrocławiu wzniesiono – zaryzykuje stwierdzenie, iż pierwszy – „poruszający się” budynek, autorem projektu był, pełniący podówczas obowiązki dyrektora wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, Hans Poelzig (Poelziga do Wrocławia oddelegował sam Muthesius, po to, by ten zaprowadził na uczelni „modernistyczny porządek”, w tym samym celu Behrens został wysłany do Düsseldorfu, a van de Velde do Weimaru, potem ten ostatni na swego następcę poleci Gropiusa).



Budynek biurowy (1911), Wrocław, Hans Poelzig,
fot. M. Podgórski

Dopowiem, ponieważ nie widać tego wyraźnie, iż kolejne, licząc o dołu, poziome warstwy budynku są coraz bardziej wysunięte w przestrzeń, aż do trzeciego pietra, gdzie następują moment złamania tej zasady i raptownego cofnięcia-skrócenia/skurczenia budynku (dwa ostatnie pietra). W pracy *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Nikolaus Pevsner, jeden z pierwszych badaczy modernizmu, napisze, iż „budynek biurowy Poelziga we Wrocławiu z 1911 [...] wygląda jak gdyby zbliżał się ku nam ciężkim posuwistym ruchem. Szerokie pasy obwijające się wokół naroży, mimo ‘słoniowatości’ detali, ujawniają pełną dynamiki siłę i specyficzną indywidualną

ekspresję”⁴⁴⁵. Widoczny na zdjęciu powyżej budynek i *Jedyna forma ciągłości w przestrzeni* Boccioniego to ten sam temat estetyczny (dosłownie), w obydwu przypadkach ciało fenomenalne zbiera ruch czegoś ciężkiego i ogromnego, tutaj: każdy krok-posunięcie „budyńku-słonia” (równie dobrze moglibyśmy powiedzieć, iż to „budyńku-okręt”).

Jak wspomniałem to chyba pierwsza realizacja tego typu, podobnym rozwiązaniem jest daleko bardziej rozpoznawalny budynek Muzeum Fundacji Guggenheima w Nowym Jorku, projektowany przez Franka Lloyd Wrighta w latach 1943-56 (muzeum otwarto w roku 1959).



Muzeum Fundacji Guggenheima (1943-56), Nowy Jork, Frank Lloyd Wright, fot. Ankit Surti⁴⁴⁶

Wydaje mi się, iż budynek Muzeum Fundacji Guggenheima – oglądany z perspektywy jak na zdjęciu powyżej – może wchodzić w interakcje z naszym ciałem na dwa zasadnicze sposoby, za każdym razem przekazywana będzie nam inna forma ruchu, wszystko zależy od tego, jakie siły i kierunki zaktualizujemy. Po pierwsze, możemy dostać się w siła przyspilażącej horyzontalności-płaskości (por. opisywany wcześniej Dom nad wodospadem tegoż architekta), odnaleźć „przedni napęd budynku” w postaci „obracających się” talerzy (gwoi jasności, talerze w rzeczywistości się nie obracają, pisząc

⁴⁴⁵ Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności...*, dz. cyt., s. 209.

⁴⁴⁶ Galeria Ankita Surti na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: <http://www.flickr.com/photos/ankitsurti/2259365944/>.

w ten sposób mam na myśli konstrukcję powstającą w procesie percepcji), jego wyraźną masę i – finalnie – zaktualizować posuwisty ruch poziomy. W ramach tego sczytania bryła Muzeum Fundacji Guggenheima stanowi masywną, posadowioną, przesuwającą się ciężko przez miasto konstrukcję, która miażdży wszystko, co napotka na swej drodze. Ów ruch jest oczywiście odtwarzany przez nasze ciało (ale tego nie muszę już chyba przypominać). Po drugie, ciało może obrać zupełnie inną ścieżkę sczytywania zaprojektowanego przez Wrighta budynku, mimo znacznej masy i przygwożdżającej horyzontalności-płaskości, przypominające wir tajfunu talerze (zwracała na to uwagę Ewa Rewers, pisząc o strategii ekstatycznej we współczesnej architekturze, Muzeum Fundacji Guggenheima jest – zdaniem autorki *Post-polis* – jej zaczynem⁴⁴⁷) mogą infekować ruchem ku górze, w takim wypadku budynek Wrighta nie byłby wcale brnącą ciężko przez miasto machiną, byłby niczym startujący helikopter (co ciekawe wir utworzony przez płasko leżące talerze jest skontrolowany pomniejszonym układem, który można by odczytać jako tylnie śmigło helikoptera). Do tych dwóch, poczynionych z ustalonej przez zdjęcie perspektywy, interpretacji, dodajmy jeszcze jedną, budynek Muzeum Fundacji Guggenheima – oglądany z perspektywy osoby znajdującej się u stóp wiru – wywołuje podobne reakcje co opisywany wyżej „kroczący” budynek Poelziga, wydaje nam się, iż talerze się obracają i nasuwają (nachodzą) na nas, jakbyśmy zaraz mieli dostać się pomiędzy nie i zostać zmieleni jak zboże w żarnach. Którejkolwiek perspektywy byśmy nie obrali, okaże się, iż zaprojektowany przez Wrighta budynek infekuje ciało ruchem-dynamizmem.

Z nowszych realizacji, w kontekście ruchu-dynamizmu, warto wspomnieć zwłaszcza o praskim *Dancing House* (1996) Vladio Milunića i Franka O. Gehry’ego. Jednak, jako, iż realizacja ta prócz ruchu-dynamizmu nasączona jest pewną dozą erotyzmu, pozwolę sobie odesłać czytelnika na kolejne strony, gdzie opisywany jest przeze mnie stosowny wektor.

i) hiperkoloryzacja

Gdyby nie to, iż czytelnik zna już moje stanowisko w sprawie hiperkolorów, mógłby teraz wpaść w skonfundowanie: z jednej bowiem strony, o czym doskonale wiemy, zakładam, iż

⁴⁴⁷ Ewa Rewers, *Post-polis...*, dz. cyt., ss. 331 i nast.

minione i obecne stulecie to czas sukcesywnego wypierania kolorów, barwnej różnorodności z pola estetyki (o czym mają świadczyć zamieszczone wyżej zdjęcia), z drugiej jednak strony proponuję hiperkoloryzację, i to jako wektor estetyki haptycznej, na pierwszy rzut oka mamy tu niezły galimatias. Jednak czytelnik moje stanowisko zna, wie tedy, iż kolor kolorowi nie jest równy.

Z jednej strony mamy do czynienia z kolorami, które stanowią o estetyce wizualnej, konstruuja spokojną, ożywcza, wizualną narrację, to kolory wyraźne, lecz nie za bardzo intensywne, na które – mówiąc najogólniej i najtrafniej – przyjemnie się patrzy, barwy, które stymulują, bawią, sycą wzrok, a zarazem pozwalają mu wypoczywać, nie męczą go, nie przeciążają. Tego rodzaju kolory odnajdziemy w przestrzeni przydomowych ogródków (chodzi mi o ogródki, które prowadzone są przez osoby lubiące kwiaty, a nie równo przystrzyżoną, pustą murawę⁴⁴⁸), w miejskiej przestrzeni publicznej jako tzw. „dywany kwiatowe” (jeszcze nie tak dawno powszechne w polskich miastach, dziś nadające ton najważniejszym miejskim placom jeszcze tylko na prowincji), w obszarze *niewidzialnego miasta* (zdobienia balkonów, ogródki, ręcznie robione reklamy), w obszarze historycznych centrów miast (kolorowe fasady kamienic, por. zamieszczone wyżej zdjęcie wrocławskiego starego rynku), wreszcie w centrum tokijskiej dzielnicy Shinjuku (opis i zdjęcie we wcześniejszych partiach tekstu).

Z drugiej zaś strony mamy do czynienia z kolorami, które z wytwarzaniem wizualnym przyjemności nie mają nic wspólnego, nazywam je hiperkolorami bądź kolorami haptycznymi, to barwy niezwykle intensywne, gęste, promieniujące, wykraczające poza granice artefaktu, do którego są przymocowane i przedostające się w przestrzeń ciała fenomenalnego. Hiperkolory wchodzą w interakcje z ciałem w dwójnasób: [1] poprzez intensyfikację/wykroczenie – gęstość, intensywność, promienistość koloru powodują, iż barwa zaczyna emanować w naszym kierunku, staje się namacalna, taktylnie obecna; [2] poprzez treść – krok w krok za intensyfikacją/wykroczeniem postępuje treść koloru (ciepło, zimno, ożywczość, pobudzenie etc.), która uderza teraz ze zdwojoną siłą.

⁴⁴⁸ Owe równo przystrzyżone, zięjące pustką trawniki, tak popularne wśród członków nowej klasy średniej, można z powodzeniem postawić obok przestrzeni zewnętrznej pawilonu niemieckiego van der Rohe (patrz zdjęcie wyżej), mamy tu do czynienia z tym samym upodobaniem do horyzontalności-płaskości.

Barwy haptyczne to wymysł *stricte* nowoczesny, ich matecznikiem w polu sztuk plastycznym jest postimpresjonizm, skierowane wprost do ciała, gęste, przylegające, rozgrzewające żółcienie, oranże i czerwienie pojawiają się po raz pierwszy na obrazach van Gogha i Gauguina, odnajdziemy je potem w przestrzeni fowizmu (zob. wcześniejszy opis obrazu *Taniec (II)*, rozdział IV) i ekspresjonizmu (np. Marc). Hiperkoloryzacja usadowiła się silnie w obszarze designu, smolistoczarne meble pionierów modernizmu – fotel i otomana Le Corbusiera, krzesło *Wassily* Breuera – winniśmy rozpatrywać już jako ukłon w stronę barw haptycznych. Produkowane dziś seryjnie repliki tych mebli oraz powojennych ikon sztuki projektowania, jak *Egg Chair* Jacobsena, czy *Panton Chair* (Pantona), dostępne są w szerokiej gamie kolorystycznej (żółć, oranż, czerwień, zieleń), zawsze jednak mamy do czynienia z kolorami nasyconymi do granic możliwości. Jeśli chodzi o działania w polu architektury to chciałbym tutaj zwrócić uwagę na wzmiankowany już parokrotnie park de la Villette, a konkretnie rzecz biorąc na jeden typ *wariacji (folly)* Tschumiego, najsilniej chyba kojarzone z parkiem, intensywnie czerwone, *para-industrialne* konstrukcje.



Park de la Villette (1987), Paryż, Bernard Tschumi,
fot. Jonathan Rieke⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Galeria Jonathana Rieke na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/jonathanrieke/4883225363/>.



Park de la Villette (1987), Paryż, Bernard Tschumi,
fot. Pascal Poggi⁴⁵⁰

Zamieściłem zdjęcia wykonane latem i zimą, aby lepiej udokumentować energię bijącą z tego rodzaju *wariacji*, ich barwa spowita słońcem zdaje się promieniować, na powierzchni artefaktu wytwarza się swego rodzaju aura, gęstość, intensywność, wibracja, obiekt staje się cielesny, namacalny, dystans gdzieś znika, odczuwamy obecność *wariacji* tuż przy naszym ciele, latem wydaje się ona rozgrzaną do czerwoności konstrukcją, zimą – oazą ciepła. Dopowiedzmy, iż owe *para-industrialne follies* nie są obiektami do oglądania, nie stanowią estetyki wizualnej, choć kolor mógłby to sugerować, zwróćmy uwagę na kontekst, w którym są usytuowane, z tyłu widzimy gładką, szklistą, lśniąca kopułę La Géode (sala kinowa), maszynę produkującą wirtualny dotyk, z przodu (zdjęcie Pascala Poggi) – metalowe krzesła, które, ze względu na swoją konstrukcję, mogłyby stać w jednym szeregu z krzesłami-ikonami XX-wiecznego designu uobecniającymi w doznaniu ciężar ciała (konstrukcja widocznych na zdjęciu krzesel łudzaco przypomina „esowate” krzesło Breuera oraz *Panton Chair*), interesujące nas *follies* plasują się zatem pomiędzy dwoma maszynami haptycznymi⁴⁵¹, i to ich usytuowanie najdobitniej świadczy o tym, której estetyki są częścią. W tym, iż nie mamy tu do czynienia z wytwarzaniem

⁴⁵⁰ Galeria Pascala Poggi na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/paspog/5300753975/>.

⁴⁵¹ Oczywiście konteksty innych tego typu *wariacji* są różne, mój opis należy traktować jako swego rodzaju metaforę, niemniej jednak jest to metafora, której wartość poznawcza jest taka sama jak wartość opisów obywających się bez metafor.

przyjemności wizualnych utwierdza nas Arystoteles, w traktacie *O duszy*, gdzie Stagiryta podejmuje refleksję nad ludzkim (i nie tylko) systemem percepcyjnym, pada takie oto stwierdzenie: „Dlatego też [przedmioty zmysłów] są wtedy przyjemne, gdy właściwości [krańcowe], takie jak kwaśne i słodkie lub słone, wzięte w stanie czystym i niezmiśzanym, zostaną sprowadzone do naleźnej proporcji — wtedy są rzeczywiście miłe. Ogólnie rzecz biorąc, raczej mieszanina [właściwości zmysłowych] tworzy harmonię niż właściwości wysokie i niskie wzięte oddzielnie [...] Zmysł jest proporcją, podczas gdy przedmioty nadmierne zadają ból lub niszczą [zmysł]”⁴⁵². Widoczne na zdjęciach *follies* są bliskie owym „przedmiotom (bodźcom) nadmiernym” dla zmysłu wzroku, ich barwa jest tak intensywna, iż zbyt długie i zbyt wnikliwe przyglądania się im przeciąża (męczy) ów rejestr (oczywiście nie są one w stanie przeciążyć ciała, które jest przez nie zaledwie wirtualnie tręcane; wzrok jest z *follies* realnie, ciało wirtualnie).

j) kompresja/smukłość

Kompresja/smukłość to bardzo interesujący i bardzo ważny wektor, zarazem jednak nadržcza fundamentalną wątpliwość odnośnie tego, czy w rzeczywistości mamy tu do czynienia z jednym wektorem, czy też dwoma osobnymi zjawiskami, ostatecznie przyjmuję, iż chodzi tu o ten sam porządek doznawania. Najogólniej mówiąc chodzi o nowoczesne – estetyczne – upodobanie do rzeczy małych i wysmukłych, w trakcie percepcji tego rodzaju jakości wyradza się specyficzny rodzaj napięcia haptycznego, obiekty małe i wysmukłe wysyłają impulsy ku dłoniom i ciału w ogólności, chłoną dotyk (ręce niejako same się ku nim ukierunkowują, dążą ku nim wirtualnie) i chłoną ciało (w trybie percepcji wizualnej ciało zostaje przez nie przeniknięte, przeszyte, spięte, przylega, łączy się z obiektem). Wektor kompresja/smukłość dlatego jest tak interesujący i tak ważny (a przynajmniej mnie się tak wydaje), ponieważ przejawia się w krańcowo różnych kontekstach, łączy rzeźbę afrykańską (którą fascynował się Picasso zanim ruszył z kubizmem), bauhausowską typografię (odejście od wersalików i usamodzielnienie się małych liter), wzór ciała obowiązujący w świecie mody (tzw. „wieszak”) oraz problem anoreksji, przez co pozwala niektóre z tych kontekstów odczytać w zupełnie inny, niemyślany dotychczas, sposób.

⁴⁵² Arystoteles, *O duszy*, dz. cyt.

Pierwszym przejawem wyradzającej się wraz z wiekiem XX estetycznej fascynacji rzeczami małymi/smukłymi są cytaty z rzeźby afrykańskiej, które odnaleźć można w przestrzeni obrazów Picassa (*Panny z Awinionu*, *Kobiety biust*, *Matka i dziecko*, *Nagi z podniesionymi ramionami*, wszystkie obrazy namalowano w roku 1907). Owe rzeźby, zazwyczaj zabarwione na ciemny kolor, przedstawiają ludzi w postaci prostych, smukłych, wydłużonych, ascetycznych figur, również maski plemienne, będące dla Picassa ważnym źródłem inspiracji, mają wydłużoną, wyciągniętą postać, patrząc na nie nijak nie można uciec przez ich smukłością, w specyficzny sposób przyciąga ona nasze ręce i ciała. Zwróćmy uwagę, iż klasyczna rzeźba grecka oddziałuje na nas krańcowo inaczej, jeśli porównamy antyczne i afrykańskie rzeźby przedstawiające postaci trwające w bezruchu (stopień zdynamizowania postaci nie ma oczywiście większego znaczenia, chodzi o wyeliminowanie wpływu zmiennych zakłócających), szybko okaże się, iż rzeźba antyczna w porównaniu z afrykańską jest praktycznie ciałoobojętna (nie wchodzi w interakcje z systemem haptycznym w trakcie percepcji wizualnej). Obrazy Picassa nie były jednak mocno nasycone smukłością, hiszpański malarz wykazywał silną inklinację w kierunku przedstawiania ciężaru/zwalistości (trudno te jakości zgodzić), smukłe były twarze malowanych postaci (stylizacja na maski plemienne), smukłe było też ciało postaci na obrazie *Nagi z podniesionymi ramionami*. Jednak sam fakt sięgnięcia przez Picassa po rzeźbę afrykańską, fascynacja tym, co miała ona do zaoferowania, a oferowała jakość bardzo podobną do „ręczności”, którą Braque odnalazł w martwych naturach (zob. rozdział IV), jest wart odnotowania.

Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy rzeźbie, właśnie w tym polu estetyczna fascynacja tym, co smukłe uwidacznia się najpełniej. Doskonałym tego przykładem mogą być niektóre rzeźby Henry’ego Moore’a, na przykład *Pótleżąca postać* (1951), czy też *Król i królowa* (1952-52), przyjrzyjmy się bliżej tej drugiej pracy, stanowi ona w pewnym sensie pomost pomiędzy rzeźbą afrykańską a jednym z dominujących współcześnie modeli kobiecego ciała. *Król i królowa* to dwie smukłe, wydłużone, spłaszczone, ascetyczne postaci, siedzące obok siebie na skromnej, w żadnej mierze nie przypominającej tronu, ławeczce, zwróćmy uwagę, iż piersi kobiety są małe, drobne, zaledwie zarysowane (warto to podkreślić z racji tego, do czego zmierzam).



Król i królowa (1952-53),
Henry Moore,
fot. Katherine Tyrrell⁴⁵³

Ilekcroć patrzę na rzeźbę Moore'a przed oczami stają mi dwa obrazy, pierwszy to ciała modelek przełomu XX i XXI wieku, smukłe, jednolite, odchudzone, niemalże aseksualne, będące bardziej rusztowaniem, na którym zawieszają się ubrania, aniżeli ucieleśnieniem męskich marzeń, wzór, który odnaleźć można również w przestrzeni życia codziennego, drugi to „wysuszone”, pozbawione wszelkiego życia ciała osób dotkniętych anoreksją, będące zresztą eskalacją wyżej opisanego modelu ciała.

Wydaje mi się, iż fascynację rzeźbą afrykańską (nie chodzi tu tylko o Picassa, rzeźbą afrykańską fascynował się również Matisse), wspomniane prace Moore'a, wzór ciała obowiązujący na pokazach mody (i przenikający do życia codziennego) oraz anoreksję przenika ten sam moment estetyczny – stymulacja (i przyjemność) haptyczna pojawiająca się w trakcie wizualnej percepcji czegoś smukłego, wiotkiego. Jak już pisałem obiekty tego rodzaju mają to do siebie, iż przenikają ciało perceptora, przesywają je, delikatnie spinają, dopasowują do swojej – wiotkiej – formy, nasze ciała i ręce wirtualnie się ku nim ukierunkowują, chcą być przy nich. Zwróćmy uwagę, iż bardzo ważne jest to, aby rzecz smukła była zarazem jednolita (a najlepiej gdyby była jeszcze gładka), nic nie może zakłócać (rozbijać) smukłości jeśli ma ona osiągnąć swoją estetyczną pełnię (w obszarze ciała modelki takim zakłóceniem są zbyt duże piersi). Do czego prowadzi nas ta wiedza, poza tym, iż komuś może wydać się to ciekawe? Otóż myślę, iż dzięki wykreśleniu

⁴⁵³ Galeria Katherine Tyrrell na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: <http://www.flickr.com/photos/makingamark/4486815008/>.

wektora od rzeźby afrykańskiej do anoreksji, o tej ostatniej dowiadujemy się czegoś nowego, a mianowicie tego, że: [1] anorektyczność jest natury haptycznej, a nie wizualnej (opisany wzór ciała modelki, a więc kobiety pięknej i niemal aseksualnej, eterycznej mógłby coś takiego podpowiadać); [2] osoby, które dążą ku ciału anorektycznemu pragną go w opisany wyżej sposób; [3] anorektyczność jest przez nas poszukiwana mniej więcej od początku XX-wieku, poszukiwania te trwają więc zdecydowanie dłużej aniżeli ostatnie kilkanaście, kilkadziesiąt lat; [4] nie ma żadnym powodów, aby twierdzić, iż ciała anorektycznego pożądamy wyłącznie kobiety (choć stan obecny temu zaprzecza). Wiedząc o tym można spróbować rozmontować problem anoreksji za pomocą jeszcze innej wiedzy i innych narzędzi, aniżeli te, którymi dysponujemy obecnie (wyżej wskazane punkty to tylko ich zarys, nawet mniej niż zarys), nie oznacza to oczywiście, iż to, co wiemy o tej chorobie na dzień dzisiejszy jest nieprawdą, oznacza to, że obecny stan wiedzy można spróbować wzbogacić o zupełnie niepodejrzewany punkt widzenia.

Kolejnym przejawem kompresji/smukłości, na który moim zdaniem warto zwrócić uwagę, jest dająca się zauważyć od pewnego czasu tendencja do zastępowania liter dużych literami małymi (zapisywanie imion, nazwisk, nazw instytucji etc. małymi literami). Oczywiście nie chodzi tutaj wyłącznie o konteksty nieoficjalne, jak Internet (fora, maile), interesować będzie nas przede wszystkim porządek oficjalny i jego przyległości, świat szanujących się instytucji i poważnych ludzi, który nagle zdecydował się porzucić wielkie litery (co, zauważmy, jest równoznaczne z wykroczeniem przeciwko pewnemu fragmentowi porządku społeczno-kulturowego).



Uniwersytet Wrocławski
Centrum im. Willy Brandta,
Wrocław,
fot. M. Podgórski

Oczywiście powie ktoś, iż lokowanie zwrotu ku małym literom po stronie estetyki haptycznej nie jest najlepszym pomysłem, można bowiem wskazać co najmniej kilka powodów takiego stanu rzeczy, jak chociażby ten, iż posługiwanie się małymi literami w kontekstach oficjalnych jest pokłosiem przesiąkania w przestrzeń życia codziennego sposobu zapisu jaki można spotkać w Internecie, gdzie wielkie litery (i inne reguły pisowni) traktowane są z nonszalancją. Na pierwszy rzut oka argument wydaje się niezbity, mimo to nie będziemy ufać tej wykładni, nie zawiera ona bowiem całej prawdy o kompresji zapisu, małe litery nie pojawiły się wcale wraz z nastaniem „ery Internetu”, jako pierwszy upomniał się o nie bodajże Herbert Bayer, bauhausowski typograf, który, jak podaje Gillian Naylor, „czynił bohaterские wysiłki, aby znieść wersaliki ze względu na logikę, czytelność i ekonomikę tekstu. ‘Dlaczego mielibyśmy pisać używając dwóch alfabetów – [pisał] – nie mówimy przecież przez duże A i małe a’. I tak od roku 1925 drukarze w Bauhausie przestali używać wersalików”⁴⁵⁴. Rezygnacja z wersalików oznaczała oczywiście posługiwanie się zarówno wyłącznie dużymi, jak i wyłącznie małymi literami⁴⁵⁵, niemniej to w szkole Gropiusa małe litery po raz pierwszy zyskują samodzielność, która dziś rozkwita w pełni. Prawdziwym źródłem nowoczesnej skłonności ku małym literom nie jest ani przychodzące z Internetu poluzowanie zasad pisowni, ani ekonomika tekstu, ani żadna inna przyczyna, lecz to, iż ciągi składające się wyłącznie z małych liter (i małe litery) sprawiają nam przyjemność estetyczną. Wydaje mi się, iż możemy je postawić w jednym szeregu ze smukłymi rzeźbami i smukłymi ciałami, to ten sam temat, tylko inny kontekst. Spójrzmy jeszcze raz na zamieszczone wyżej zdjęcie tabliczki informacyjnej, ciało daleko silniej odczuwa napis „centrum im. willy brandta”, aniżeli napis „Uniwersytet Wrocławski”, smukłość (tu podłużność) i jednorodność ciągu złożonego z małych liter powoduje, iż ciało przywiera do napisu, dolega doń, zostaje przyszpilone i rozprowadzone pomiędzy litery, poza tym małe litery (i ciągi z nich złożone) mają to do siebie, iż przyciągają dłoń, napis jak „centrum im. willy brandta” wydaje nam się w specyficzny sposób „zgrabny”, można by rzec, iż „pasuje” do ręki. (Efekty te nie występują w przestrzeni napisu „Uniwersytet Wrocławski”, bowiem wielkie litery rozczłonkują całość, produkują przerwy, zakłócenia, spojrzenie spada i zatrzymuje się). W podobną energię haptyczną wyposażone są pojedyncze litery, zarówno małe jak i duże

⁴⁵⁴ Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 126.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 127-129.

(logika podpowiada, iż więcej owej energii odnajdziemy w obszarze liter małych), dziś bardzo często pojawiające się jako podpis maila, taka pojedyncza litera (najczęściej z wykańczającą ją kropką) ukierunkowana jest silnie na zewnątrz, wkracza w przestrzeń ciała tego, kto na nią patrzy i zaprasza jego dłonie, jest przyjemnością haptyczną.

Powtórzę, wydaje mi się, iż nowoczesną tendencję do pomniejszania i wyszczuplania można połączyć w jedno, rzeczy/ciała małe i smukłe zawiązują bardzo podobne sploty z naszymi ciałami, będące niepodzielną sumą stymulacji całego ciała i stymulacji dłoni, czy mam rację, czy faktycznie to jeden, a nie dwa wektory, zadecyduje czytelnik.

k) antyramy

Jak wiemy antyrama to ramką do zdjęć pozbawiona ramy (obwoluty), same tylko szkieleto, pod które wsuwamy zdjęcie (mam nadzieję, iż czytelnik wie, co to antyrama, w istocie niezwykle trudno opisać tego rodzaj przedmiot bez wpadania w pułapki definicyjne typu „ramka pozbawiona ramy”, ale każdy inny opis wydaje się kulawy i tylko oddala od obiektu). Antyramami będę nazywał takie „maszyny wizualne” – zarówno obrazy malarskiej, jak dostępne dziś na rynku urządzenia elektroniczne wyposażone w ekrany – które rozpraszają ramę/obudowę obrazu/urządzenia i przekazują, udostępniają swą wizualność zawartość rejestrom haptycznym.

W obszarze malarstwa antyramami jest część obrazów Mondriana, po pierwsze te, które zawierają moment wznoszenia się (ciąg ku górze elementu plastycznego znacznych rozmiarów, który przylega do górnego rogu obrazu), po drugie te, w przypadku których obraz-przedmiot nie funkcjonuje jako kwadrat bądź prostokąt, lecz jako kwadrat postawiony na jednym ze swoich wierzchołków, przez to, iż Mondrian posługiwał się wyłącznie liniami pionowymi i poziomymi, mamy wrażenie, iż stykające się z ukośną ramą linie i elementy plastyczne są pościnane, to na co patrzymy wydaje się być częścią większej całości, którą oglądamy przez romboidalną dziurkę od klucza. Antyramą jest też słynny *Krzyk* Muncha, manifest ekspresjonizmu, tytułowy krzyk, oddany za pomocą koncentrycznych kręgów, rozprzestrzenia się od widocznej w centrum postaci ku granicom obrazu i dalej – poza nie – ku nam, jakbyś mieli poczuć go na własnej skórze (główny krąg namalowany jest przez Muncha tak, że nachodzi i wykracza poza granicę

płótna). Jest antyramą również opisywany wcześniej *Taniec (I)* Matisse'a, a to za sprawą jednej z postaci po prawej stronie płótna, której ciało wychylone jest niebezpiecznie do tyłu, do tego stopnia, iż wydaje nam się, iż osoba ta zaraz się przewróci – wypadnie poza granicę obrazu. Wydaje się, iż wskazane obrazy i typy obrazów (Mondrian) zahaczają o ciało fenomenalne perceptora w dwójnasób. Po pierwsze, ciało szczytuje pewien ruch odśrodkowy, nacisk na granicę obrazu, przelewanie, przedostawanie się czegoś na zewnątrz, chodziłoby tutaj o płótna Mondriana zawierające moment unoszenia, *Taniec (I)* oraz *Krzyk*. Po drugie, granice wskazanych obrazów i typów obrazów są w swoisty sposób aktywne, taktylne, drażnią-przyciągają dłonie, bardzo silnie daje to o sobie znać w przypadku pościnanych, wręcz ostrych, elementów plastycznych w przestrzeni romboidalnych obrazów Mondrian, wydostające się poza ramę obrazu kręgi wizualizujące krzyk, aż dopraszają się obecności dłoni (tytułem wyjaśnienia, zdaję sobie sprawę, iż *Krzyk* Muncha ma wizualizować dźwięk, nie znaczy to jednak, iż obraz wolny jest od ładunku haptycznego, krzyk, wrzask, huk, łomot etc. to również doznania haptyczne, to fale dźwięku, które uderzają w ciało, nie chodzi tu w żadnej mierze o metafory, wystarczy przypomnieć sobie jak reaguje ciało wystawione na tego rodzaju bodźce), podobnie jak wypadające poza przestrzeń obrazową ciało jednego z uczestników *Tańca (I)* i unoszące się, nastające na granicę obrazu elementy plastyczne u Mondriana.

Ten temat estetyczny jest dziś rozwijany przez projektantów urządzeń elektronicznych codziennego użytku wyposażonych w ekrany. Jeśli przyjrzymy się temu, jak zmienił się w przeciągu ostatnich dziesięciu lat wygląd aparatów cyfrowych, telefonów komórkowych, monitorów komputerowych oraz telewizorów, skonstatujemy, iż ekrany tych urządzeń ustawicznie się powiększały, a ich materialne obudowy (ramy) zmniejszały się, zanikały, jakby designerzy umówili się, iż będzie ich obowiązywać reguła „im większy ekran i dyskretniejsza obudowa, tym lepiej”. Dopowiedzmy, iż proces zaniku obudowy dokonuje się w trzech wymiarach, to zarówno zanik obwoluty ekrany (patrzenie z przodu), jak i spłaszczenie, sprasowanie urządzenia (patrzenie z boku). W moim przekonaniu celem tej wciąż postępującej dialektyki ekranu i obudowy jest stymulacja haptyczna, pozbawiony obudowy ekran, niemalże zawieszony w przestrzeni (to zwłaszcza w przypadku monitorów i telewizorów), staje się namacalny, odczuwalny taktylnie. Biorąc do ręki płaski, uzbrojony w znaczny rozmiarów ekran telefon komórkowy, de facto bierzemy do ręki ekran, wykonując zdjęcie aparatem cyfrowym, będącym samym

niemalże ekranem (obudowa zredukowana do dyskretnej ramki), doznajemy taktylnie obrazu na tym ekranie, można by rzec, iż trzymamy tenże obraz w dłoni (opisywane doświadczenie jest jeszcze wyraźniejsze, przez to, że kadrowany obraz przemieszcza się wraz z ruchami naszej ręki, jest jak „przyklejony”), oglądając telewizję via duży, płaski, pozbawiony materialnej obudowy telewizor, zwłaszcza przy zgaszonym świetle, jesteśmy ustawicznie zahaczani przez ekran, poprzez swą wyrazistość, samoistność, odrębność, namacalność ekran wkracza w obszar naszego ciała fenomenalnego, dotyka nas. Nasze telefony komórkowe, aparaty cyfrowe, monitory i telewizory to antyramy – rozpraszą obudowę i udostępniają ekran-obraz zmysłowi dotyku.

Nie wątpię, iż znajdą się tacy, którzy zarzucą mi, iż przyczyną opisanej wyżej dialektyki ekranu i obudowy nie jest wcale dążność do stymulacji taktylnej, że w swoich poszukiwaniach estetyki haptycznej zapomniałem o rzeczy najważniejszej i najoczywistszej, o tym mianowicie, iż powiększające się wciąż ekrany są próbą zaspokojenia roszczeń zmysłu wzroku, że chodzi tu po prostu o to, aby więcej widzieć, zanikające obudowy byłby zaś prostą reperkusją tego stanu rzeczy, zgodnie z logiką „coś za coś” (telewizor, telefon, aparat cyfrowy mają przecież pewne ustalone rozmiary). Jest w tym część prawdy, w istocie trzeba by przyjąć, że dialektyka ekranu i obudowy jest złożona, że w grę może wchodzić tutaj kilka operujących równolegle wektorów, duży ekran i dyskretna obudowa mogą oznaczać zarówno ukłon w stronę wzroku, jak i ukłon w stronę dotyku (na różnych poziomach te dwa zmysły można oczywiście ze sobą pogodzić, większa płaszczyzna wizualna nie oznacza przecież wizualnej estetyki). Nie można natomiast przystać na interpretację zakładającą wyłącznie wizualny charakter interesującego nas fenomenu, ekrany stały się w przeciągu ostatnich dziesięciu lat aż nadto namacalne.

Przy czym musimy pamiętać, iż dokonująca się na naszych oczach w błyskawicznym tempie przemiana maszyn produkujących doznania wzrokowe na maszyny produkujące doznania wzrokowe i taktylne (udostępniające swą wizualną zawartość zmysłowi dotyku), nie jest wcale zjawiskiem nowym, charakterystycznym dla rodzącego się XXI wieku, obrazy dyskutujące swe ramy i kierujące się ku zmysłom haptycznym pojawiły się bowiem przeszło sto lat temu (*Krzyk* Muncha to rok 1893), w momencie kiedy malarstwo wkraczało na ścieżkę stopniowego – jakby to określił Witkacy – wyżywania się w swych formach ostatnich.

l) erotyzm

Pisząc o erotyzmie będę miał na myśli wyłącznie architekturę, choć podejrzewam, iż wektor ten można odnaleźć również w przestrzeni współczesnego designu, nie mam jednak dobrego przykładu, aby to udokumentować, to po pierwsze, a po drugie – erotyzm w przestrzeni architektury wydaje mi się bardziej zajmujący. Wyjaśniam też, iż nie chodzi mi o pojęciowe treści erotyczne, które mogą być doklejane do budynków – np. nagie ciała i napięte mięśnie gigantów podtrzymujących wystające części budynków (atlant) – chodzi o to, iż sam budynek, jego bryła jest narzędziem stymulacji *para-erotycznej*.

Na poszukiwania *para-erotycznej* stymulacji w kontakcie z rzeczami (i budynkami) naprowadza *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, pośród rozgorączkowanej atmosfery tekstu Marinetti rzuca między innymi takie oto słowa: „Zbliżyliśmy się do trzech parszających bestii, aby pomacać miłośnicie ich gorące piersi”⁴⁵⁶. Dążność ku temu, aby macać, pieścić, doświadczać erotycznie rzeczy pojawia się zatem około stu lat temu (o ile nie istniała już wcześniej, lecz nie była spisywana – ale tego nie ustalimy), mimo to dopiero niedawno owa erotyczna zachłanność została wbudowana w przestrzeń artefaktów jawnie i ostentacyjnie. Mam teraz na myśli dwa dobrze znane projekty Normana Fostera, nowy ratusz w Londynie i budynek Swiss Re (zwany też potocznie „korniszonem” – „The Gherkin”) oraz wzmiankowany już wcześniej w kontekście ruchu-dynamizmu *Dancing House* Milunića i Gehry’ego. Londyński ratusz Ewa Rewers lokuje w obszarze miejskiej ekstazy:

„[...] ten, kto widział w nocy nowy ratusz w Londynie projektu sir Normana Fostera, wypinający się jak wielki, błyszczący, euforyczny brzuch na południowym brzegu Tamizy, potrafi docenić ich [architektów] udział w kolektywnej miejskiej ekstazie. [...] bujność ciała wyraża tu bogactwo środków architektury *high-tech*: dynamiczne formy generowane wirtualnie, dekoracyjność konstrukcji, obfitość śliskich, błyszczących materiałów, erupcja światła”⁴⁵⁷.

I choć pozbawiony iluminacji budynek Fostera traci część swej ekstatyczności, to i tak pozostaje bujnym, wypiętym, skierowanym w naszą stronę brzuchem, do którego, niczym Marinetti, chciałoby się przywrzeć rękoma i czerpać erotyczną przyjemność.

⁴⁵⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, dz. cyt., s. 149.

⁴⁵⁷ Ewa Rewers, *Post-polis...*, dz. cyt., s. 337.



Ratusz miejski (2000), Londyn, Norman Foster,
fot. Caroline Anderson⁴⁵⁸

Erotyzm londyńskiego nowego ratusza nie jest jednak, ani aż tak bardzo jawny, ani aż tak bardzo ostantacyjny, pisząc te słowa myślałem raczej o drugim ze wspomnianych wyżej projektów Foster'a – budynku Swiss Re.



Swiss Re (1997-2004),
Londyn,
Norman Foster,
for. José Miguel Hernández Hernández⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Galeria Caroline Anderson na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/10227925@N04/5583910208/>.

⁴⁵⁹ Link do galerii José Miguela Hernández Hernández, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/jmhdezhdz/3626285853/>.

Powiedzieć, iż widoczny na powyższym zdjęciu budynek ma kształt falliczny to nie powiedzieć wszystkiego, ale uznajmy, że to wystarczy (dodam tylko, iż określenie *gherkin*, które przyłgnęło do budynku Foster'a, to slangowe określenie małego penisa), właśnie budynek Swiss Re stanowi w moim przekonaniu przykład jawnego i ostentacyjnego erotyzmu we współczesnej architekturze. Warto zwrócić uwagę, iż Swiss Re i ratusz były budowane mniej więcej w tym samym czasie, są też – pominiawszy domniemywany erotyzm – dość podobne, ten stan rzeczy [1] ugruntowuje mniej jednoznaczną seksualność ratusza oraz [2] pozwala postawić tezę, iż „męski” erotyzm Swiss Re i „żeński” (tak mi się wydaje) erotyzm ratusza się dopełniają. Kolejnym przykładem budynku, który zawiera w sobie pewien ładunek erotyzmu jest praski *Dancing House*.



Dancing House (1996),
Praga,
Vlado Milunić, Frank O. Gehry,
fot. Jonte Plambeck⁴⁶⁰

Tańczący *Fred i Ginger* (bo i tak nazywany jest budynek Milunića i Gehry'ego) to mniej ostentacyjnej seksualności, a więcej namiętnego erotyzmu, który odnaleźć można w trakcie tańca, znajdująca się lewej stronie postać kobieca zmysłowo przywiera swoim

⁴⁶⁰ Galeria Jonte Plambecka na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/findustrip/119750588/>.

ciałem do ciała partnera, ociera się o niego, gotowi jesteśmy pomyśleć, iż w miejscu gdzie stykają się ciała tańczących twarde i zimne z natury szkło jest miękkie i gorące.

m) nakłucie (ból)

Kolejną strategię haptycznego oddziaływania jest nakłucie. Po raz pierwszy pojawia się w przestrzeni obrazów Kandinsky'ego malowanych w okresie, kiedy artysta wykładał w Bauhausie, chodziłoby na przykład o takie prace jak: *Composition VIII* (1923), *On White II* (1923), *Mild tension* (1923), *Calm Bend* (1925), *Softened Construction* (1927), czy też *320* (1927). Odnajdziemy tam ostro zakończone kąty proste (przypominające cyrkle, ekierki, kątowniki), długie, cienkie linie, podobne do tych, które służą przy akupunkturze, elementy przypominające igły, szpikulce, czy też szpady, przesywające zwarte struktury obrazowe, ogólnie rzecz biorąc są to obrazy „kłujące”.

Kontynuacją tej linii są projekty architektoniczne Santiago Calatravy, na przykład wieża telekomunikacyjna w Barcelonie (1992), Auditorio de Tenerife (2003), czy projektowana Chicago Spire (data planowanego ukończenia – 2012).



Auditorio de Tenerife (2003),
Santa Cruz de Tenerife,
Santiago Calatrava,
fot. Gabriel⁴⁶¹

Wieża telekomunikacyjna nakłująca, Chicago Spire wierce się w ciało, prezentowany na powyższym zdjęciu budynek nakłująca i szarpie skórę ostrym krańcem, największe

⁴⁶¹ Galeria Gabriela na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/9158304@N02/3278997603/>.

wrażenie Auditorio de Tenerife robi kiedy znajdujemy się u stóp ostrego kolca i podnosimy głowę ku górze, to „wizualne” spotkanie jest naprawdę bolesne.



Auditorio de Tenerife (2003),
Santa Cruz de Tenerife,
Santiago Calatrava,
fot. Scott Henderson⁴⁶²

I jeśli miałby ktoś wątpliwości, co do haptycznej stymulacji w polu estetyki XX i XXI wieku, budynek Calatravy powinien je rozwiać, przed jego ostrym kolcem nie ma uciezki. Warto zwrócić uwagę jak dalece „ostrość” kolca Auditorio de Tenerife różni się od „ostrości”, którą odnaleźć można w przestrzeni architektury gotyku (np. małe, ostre wieżyczki, które wieńczą zachodnią ścianę wrocławskiego ratusza; patrz zdjęcie na początku tego rozdziału), średniowieczna „ostrość” skierowana była ku niebu i była niemalże ciałoobojętna, po/nowoczesna skierowana jest ku nam i natrętnie wbija się w ciało.

n) taktylność

Zanim przystąpię do opisu trybów stymulacji dotyku należałoby jedną rzecz wyjaśnić, dotychczas przyjemność haptyczna była tożsama ze stymulacją haptyczną, przykładowo: sczytanie przez ciało fenomenalne ciężaru, niech będzie, że zapisanego w konstrukcji krzesła, było od razu szeregowane przeze mnie jako doznanie przyjemne, pożądane, w przypadku dotyku sprawa jest trochę bardziej skomplikowana, przyjemność taktylna to zarówno [1] pobudzenie zmysłu dotyku (schemat jak powyżej), [2] jak i dostarczenie temu

⁴⁶² Galeria Scotta Hendersona na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: <http://www.flickr.com/photos/striderv/5737213622/>.

zmysłowi jakości taktylnych (czyli takich, które zmysł dotyku rozpoznaje jako przyjemne, jakością taktylną jest na przykład gładka, szklista powierzchnia).

Taktylność to ostatni wyróżniony przeze mnie wektor zwrotu haptycznego, lecz kto wie czy nie najważniejszy (na pewno zaś jeden z ważniejszych), omawiam go na końcu z tej racji, iż dysponuję już pewną pulą „dowodów fotograficznych”, które pomogą taktylność ugruntować. Stymulacja zmysłu dotyku może przybierać najróżniejsze formy, stymulatorem jest tutaj wszystko, co pobudza i przyciąga dotyk (tak w trybie realnym, jak wirtualnym), będą to więc antyramy, artefakty skompresowane, smukłe, kształty obłe, opływowe, powierzchnie gładkie, szkliste, wypolerowane, ale i regularna, zorganizowana chropowatość (jak w Franka Lloyd Wrighta, patrz zdjęcie niżej), bodźcem dla zmysłu dotyku jest również to, co eteryczne, słabe, kruche, wymagające pewnej troskliwości, a także to, co chłodne (lecz nie za zimne). Gdybyśmy jeszcze raz obejrzeni zamieszczone wyżej zdjęcia skonstatowalibyśmy, iż realny i wirtualny dotyk obecny jest w przestrzeni wszystkich niemalże opisywanych wcześniej „maszyn haptycznych”: La Défense to wszechobecne szkło i opływowość; dom handlowy firmy Wertheim to gładkość i opływowość; pawilon niemiecki to gładkość i chłód wodnej tafli przed wejściem oraz onyksowej ściany, a także gładkość obić krzesel *Barcelona*; masywne podpory Unite d’Habitation to regularna chropowatość, budynek Bauhausu to szkło; Farnsworth House i Glass House to eteryczność szklanych okien-ścian (no i samo szkło rzecz jasna); park de la Villette to gładkość, szklistość i obłość kopuły La Géode; nowy ratusz w Londynie i budynek Swiss Re Fostera to gładkość, szklistość, opływowość i obłość, *Dancing House* to szklana sukienka Ginger. Dodajmy do tej listy gładkie, szkliste, połyskliwe obudowy telefonów komórkowych i laptopów oraz interfejsy komputerowe, które stają się coraz bardziej ulotne, eteryczne, wydelikaczone (wystarczy porównać interfejs pakietu Office 2003 i 2007 albo Windowsa XP i Visty) . Wychodziłoby na to, iż taktylność (stymulacja dotyku) jest nadrzędną zasadą estetyki XX i XXI wieku, minione stulecie zamieniło piękno na dotykowość. Najlepszym streszczeniem tej wszędobylskości dotyku jest wzmiankowany przy okazji horyzontalności-płaskości Dom nad wodospadem Franka Lloyd Wrighta.



Dom nad wodospadem (1939), Pennsylvania, Frank Lloyd Wright,
fot. Rudy Setiawan⁴⁶³

Najlepszym, bowiem amerykański architekt wymieszał tu dwie skrajnie różne jakości, dwa krańcowo inne stymulatory dotyku, gładkość (tarasy oraz okna) oraz chropowatość (konstrukcja nośna), podwojenie stymulatorów to jednak nie wszystko, być może najsilniej pobudzają dotyk te momenty, gdzie jedna jakość przechodzi w drugą, gdzie gładkie, sterylne, delikatne szkło styka się z kamienną, chropowatą konstrukcją nośną, powstaje tu – zwłaszcza wertykalna część budynku – trzeci moment taktylny, będący potęgą dwóch pierwszych, wirtualny dotyk przemieszcza się od jednej jakości do drugiej, które, skontrastowane, zestawione obok siebie, infekują silniej.

Chciałbym teraz podać dwa kardynalne argumenty, które ugruntowują taktylność jako naczelną zasadę estetyki XX i XXI wieku, pierwszy to malarstwo kubistyczne, drugi – wypracowane w Bauhausie podejście do projektowania.

Nie popełnimy błędu jeśli powiemy, iż kubizm stanowi największy przełom w dziejach malarstwa zachodniego (prócz wynalezienie perspektywy, ale to zupełnie inny poziom refleksji), Picasso i Braque powołali do życia sztukę, która jest czystą arbitralnością, która nie naśladuje, nie odzwierciedla, lecz transformuje, tworzy na nowo,

⁴⁶³ Galeria Rudy'ego Setawiana na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie: www.flickr.com/photos/rsetia67/2576858545.

po swojemu, przeinacza. Uznając kubizm za XX-wieczną „rewolucję artystyczną” – w czym utwierdza nas na przykład Jan Białostocki⁴⁶⁴ – zapytajmy o to, jakie hasła wypisane były na sztandarach tejże rewolucji:

„Tradycyjna perspektywa nie zadowalała mnie – powiada Braque. – W swym zmechanizowaniu perspektywa ta nie daje nigdy pełnego posiadania rzeczy. Ma ona jeden punkt widzenia, poza który nie można wyjść. Ten punkt widzenia jest czymś bardzo małym, to tak, jakby ktoś całe życie rysował profile, każąc wierzyć, że człowiek ma jedno oko. [...] Tym, co mnie silnie pociągało i co było głównym kierunkiem kubizmu – było materializowanie odczuwanej przeze mnie nowej przestrzeni. Wówczas zacząłem robić martwe natury, jest w nich bowiem przestrzeń dotykowa, powiedziałbym – niemal ręczna. Pisałem nawet: ‘kiedy martwa natura nie jest w zasięgu ręki, przestaje być martwą naturą’. Ta właśnie przestrzeń przyciągała mnie niezwykle, toteż pierwszym obrazem kubistycznym było poszukiwanie przestrzeni. Kolor pełnił rolę niewielką. [...] Kiedy w moich obrazach z 1909 r. pojawiły się przedmioty rozbite na części, był to mój sposób zbliżania się do przedmiotu w tej mierze, w jakiej mi malarstwo na to zezwalało. [...] Malowałem wówczas wiele instrumentów muzycznych, przede wszystkim dlatego, że ich plastyka i wolumen wkraczały w dziedzinę martwej natury, takiej jaką pojmowałem. [...] Pragnąc dotrzeć bliżej do określonej rzeczywistości, wprowadziłem w 1911 r. do moich obrazów litery. [...] Litery są poza przestrzenią; przez kontrast obecność ich w obrazie umożliwia odróżnianie przedmiotów mających swe miejsce w przestrzeni od tych poza przestrzenią. [...] Bardzo mi trudno wyjaśnić surowość naszego koloru. Dla mnie te wszystkie rzeczy są ze sobą powiązane; tworzą niemal postęp. Czułem, że kolor powodować może wrażenie zakłócające nieco przestrzenność, dlatego z niego zrezygnowałem. [...] kubizm zaatakował przestrzeń⁴⁶⁵.

Zdecydowałem się przytoczyć dłuższy fragment wypowiedzi Braque, ponieważ naświetla on krok po kroku logikę poszukiwań kubistycznych, a zarazem odkrywa podstawowe mechanizmy estetyki haptycznej w ogólności. W istocie jest to jedna z ważniejszych wypowiedzi dla postulowanego przeze mnie zwrotu haptycznego. Dla Braque kubizm był środkiem docierania do „nowej przestrzeni”, ta nowa przestrzeń to w istocie przestrzeń dotykowa, „ręczna”, chodziło o zbliżanie się do przedmiotu na tyle, na ile malarstwo na to tylko pozwalało (por. uwagi o wyparciu malarstwa przez bardziej haptyczną architekturę). Francuski malarz malował tak, aby przedmioty niejako same wchodziły do rąk tego, kto na nie patrzy, aby ręce odruchowo się ku nim ukierunkowywały, chciały po nie sięgać, przylegać do nich, stąd dobór konkretnych, „ręcznych”, tematów (martwa natura, instrumenty muzyczne, ale też wyodrębnione z przestrzeni obrazowej litery) oraz techniki, które tę „ręczność” mogły zaprowadzać, a więc cięcie, kawałkowanie przedmiotów, składanie ich w całość z części będących ich widokami z różnych stron, redukcja,

⁴⁶⁴ Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 666 i nast.

⁴⁶⁵ Georges Braque, Dora Vallier, *Wywiad dla 'Cahiers d'Art.'*, dz. cyt., s. 182 i nast.

rozbijających całość, kolorów. Pomyliłby się ten, kto uznałby, iż kubistyczne łączenie widoków z różnych stron w jedną całość podyktowane jest chęcią doskonalszego widzenia i winno być rozpatrywane jako wektor kultury wizualnej, dzięki zastosowaniu tej techniki obrazowany przedmiot staje się bardziej realny, „obrotowy”, w konsekwencji bardziej „ręczny” (weźmy osobę ze świecą/lampą na obrazie *Guernica*, twarz tej osoby oglądamy z profilu, jednak Picasso domalował jej, normalnie niewidoczne w takiej sytuacji, drugie oko, twarz-przedmiot zyskuje przez to moment „obrotowy” i sama „wpada” do ręki), symultaniczny widok prowadzi w otchłań „nowej przestrzeni”, przestrzeni taktylnej, czy też – mówiąc ogólniej – haptycznej (w obszarze kubizmu odnajdziemy przecież nie tylko dotyk), a nie wizualnej. Podkreślmy to wyraźnie: rewolucja kubistyczna – mająca krytyczne znaczenie dla losów XX-wiecznej plastyki – była rewolucją w imię dotyku.

Kolejnym kamieniem milowym w dziejach estetyki XX wieku był Bauhaus, szkoła, która miała wykształcić pokolenie projektantów i architektów, którzy sprostałoby wymaganiom XX wieku, którzy potrafiliby wykorzystywać jego naukowe, techniczne, intelektualne i estetyczne zdobycze, po to, aby stworzyć środowisko zaspokajające materialne i duchowe potrzeby człowieka⁴⁶⁶. W Bauhausie, którego styl był wypadkową kubizmu, konstruktywizmu i, w mniejszym stopniu, neoplastycyzmu, znów napotykamy na dotyk, jak podaje Rasmussen:

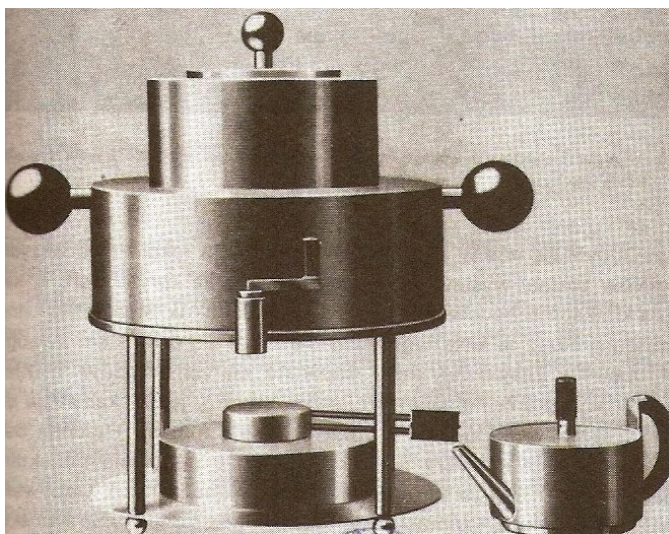
„Wprowadzono tu nowe metody nauczania mające na celu zwiększenie wrażliwości zmysłowej studentów. [...] Kładziono nacisk nie tyle na wygląd różnych powierzchni, co na ich odczuwanie. Zmysł dotyku kształcono podczas doświadczeń z fakturami ustawianymi według stopnia ich chropowatości. Wielokrotnie przesuając palcami po materiałach, studenci byli w końcu zdolni odczuć coś w rodzaju muzycznej skali wartości faktycznych. [...] Szkoła twierdziła – nie bez racji – że cywilizowany Europejczyk stracił część dotykowej wrażliwości człowieka pierwotnego. Uważano, że ćwiczenie tej wrażliwości stanowi podstawę późniejszej zdolności do tworzenia przedmiotów o wysokiej jakości faktury”⁴⁶⁷.

Okazuje się, iż w szkole, w której narodziło się nowoczesne wzornictwo „kładziono nacisk nie tyle na wygląd różnych powierzchni, co na ich odczuwanie” (to krótkie zdanie jest warte tyle, ile wypowiedź Braque, równie dobrze oddaje istotę zwrotu haptycznego), zorganizowano proces projektowania pod dyktando dotyku, rozwijano ten zmysł, poddano go nawet bardziej wnikliwej refleksji, konstatując zanik wrażliwości dotykowej u

⁴⁶⁶ Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁶⁷ Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, dz. cyt., s. 176-178.

ludzi nowoczesnych. Estetyka Bauhausu była na wskroś haptyczna, wizualne piękno zostało odesłane do lamusa.



Po lewej stronie: K. Jucker, W. Wegenfeld, lampa stołowa (1923-24);
po prawej: J. Knau, maszynka do gotowania wody i czajniczek do zaparzania herbaty (1924);
cyt. za: Gillian Naylor, *Bauhaus*, dz. cyt., s. 74 i 77.

Przedmioty codziennego użytku wykonywane w Bauhausie, jak te widoczne na zdjęciach powyżej, były gładkie, polerowane, opływowe, aż chciało się ich dotykać, zwłaszcza, iż wykonywane były w znacznej mierze z przyjemnie chłodnego metalu⁴⁶⁸. W przypadku lampki Juckera i Wegenfelda warto zwrócić uwagę na sznureczek pełniący rolę włącznika światła (rozwiązanie stosowane po dziś dzień), to także mechanizm estetyki haptycznej, włączając w ten sposób lampkę przekazujemy ciału impuls haptyczny, będący sumą napięcia, drgnięcia, kliknięcia, „zaskoczenia” mechanizmu (trudno to dobrze opisać słowami, po raz kolejny pozostaje mi mieć nadzieję, iż czytelnik zetknie się z tego rodzaju mechanizmem).

Kubizm i Bauhaus to bezsprzecznie punkty zwrotne estetyki XX-wieku, oba momenty znaczone są przez dotyk, wszyscy, którzy ogłaszają wszem wobec hegemonię wzroku i widzenie powinni o tym pamiętać (na pewno nie odnajdziemy jej w polu estetyki).

⁴⁶⁸ Jak bardzo trafnie zauważył Rilke: „Ręce te są wściekle ciepłe, co wiecznie chciałyby się chłodzić i mimowolnie kładą się na rzeczy zimne...” (Diane Ackerman, *Historia...*, dz. cyt., s. 79).

6.5. Estetyka wizualna – głos spoza kadru

Chciałbym jeszcze – na zasadzie pointy – zwrócić uwagę na dwie, bardzo dobrze znane realizacje architektoniczne, które w moim przekonaniu doskonale pieczętują stawianą przeze mnie tezę o uwiądzie wizualności w toku minionego stulecia.

Realizacja pierwsza to wybudowany w latach 1983-85 Hundertwasser House Friedensreich Hundertwassera, będący ucieleśnieniem jego *Manifestu pleśni przeciwko racjonalizmowi w architekturze* (patrz rozdział V).



Hundertwasser House (1983-85), Wiedeń, Friedensreich Hundertwasser i Joseph Krawina
fot. Martin Ujlaki⁴⁶⁹

Ów na wskroś wizualny (w sensie estetyki wizualnej) budynek pomyślany jest od początku jako opór przeciwko nowoczesnej architekturze, jako wykroczenie przeciwko oficjalnemu porządkowi, niezgoda na „tu i teraz”, a zatem wizualność – to oczywiście – tym oficjalnym porządkiem nie jest, trzeba o nią walczyć, znajdować dla niej miejsce, odzyskiwać ją.

Realizacja druga to berliński Quartier Schützenstrasse (1994-98), zespół budynków o funkcjach mieszkaniowo-komercyjnych zaprojektowany przez włoskiego architekta Aldo Rossiego.

⁴⁶⁹ Galeria Martina Ujlaki na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
http://www.flickr.com/photos/martin_uj/2385585639/.



Quartier Schützenstrasse (1994-98), Berlin, Aldo Rossi
fot. Jean-Pierre Dalbéra⁴⁷⁰

Barwny Quartier Schützenstrasse to materializacja koncepcji „miasta analogicznego” Rossiego, którego fundamentem było projektowanie przez analogię, a więc takie, które sięga po formy historyczne, cytuje, łączy często nieprzystające do siebie, pochodzące z różnych czasów i miejsc elementy architektoniczne⁴⁷¹. I choć to dość okazały budynek, po raz kolejny okazuje się, że na estetykę wizualną nie ma dziś miejsca, wkracza ona w przestrzeń współczesnego miasta (i kultury) niejako tylnymi drzwiami – jako cytat, przeszłość, kiedyś.

Wizualność to opór wobec dominującego porządku (a nie dominujący porządek) i cytat z przeszłości (a nie terażniejszość), to druga, gorsza estetyka, nie ma w tym wcale przesady, pośród 100 sentencji, które Jan Kaplicky⁴⁷² posyła w roku 2002 światu architektury są między innymi takie: „Powróćmy do piękna, nie wahajmy się. To imperatyw.” / „Piękno jest prawdziwym problemem dla wielu architektów.” / „Krytycy architektury nigdy nie używają słowa ‘piękno’ – nie jest modne.” / „Zadziwiające, jak niewielu kolorów używają architekci, głównie szarego i brązowego.” / „Kolor, kolor i

⁴⁷⁰ Galeria Jean-Pierre’a Dalbéra na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
<http://www.flickr.com/photos/dalbera/2712043230/>.

⁴⁷¹ Zob. Ewa Rewers, *Post-polis...*, dz. cyt., s. 274 i 284.

⁴⁷² Były główny architekt biura architektonicznego Future System, jednego z bardziej nowatorskich na świecie (m.in. budynek Selfridges w Birmingham), zmarł w 2009 roku.

jeszcze raz kolor, nie tylko szarość architektów.” / „Powrót do piękna w architekturze jest konieczny. Zapomnijmy o katastrofach ostatnich lat.” / „Architekci zwykle myślą w czerni i bieli, a potem dodają kolory.”⁴⁷³. Czas estetyki wizualnej – czas kolorów i piękna skończył się bezpowrotnie.

6.6. Skąd się wzięła estetyka haptyczna?

Jednym z ważniejszych pytań jakie można zadać w kontekście postulowanego przeze mnie zwrotu haptycznego jest pytanie o to, co było jego przyczyną. Dlaczego członkowie społeczeństw zachodnich zaczęli na przełomie XIX i XX wieku poszukiwać przyjemności haptycznych i dlaczego wciąż ich poszukują?

Kluczem do estetyki haptycznej są dwa kulturowe doświadczenia, które pojawiły się równolegle w toku minionego stulecia, pierwsze to zainfekowanie haptycznością, drugie – haptyczne wyciszenie, doświadczenia te nakładają się na siebie i składają na specyficzną dla człowieka XX wieku wrażliwość haptyczną. Generalnie rzecz biorąc wrażliwość haptyczna jest wrażliwością klas wyższych i średnich, parających się pracą odciętą i prowadzących odcięte życie (niżej wyjaśniam, co mam na myśli), możemy o tych klasach myśleć przez pryzmat Matisse’owskiego pracownika umysłowego, literata, człowieka interesu, do których malarz kierował swoją sztukę. Przyjrzyjmy się zatem procesowi wzrastania wrażliwości haptycznej bliżej.

Doświadczenie pierwsze – zainfekowanie haptycznością – konstruuje przede wszystkim cztery momenty (podaję w porządku chronologicznym). Moment pierwszy to haptyczna dynamika nowoczesnego miasta. Ludność największych miast Europy wzrastała w toku XIX wieku w tempie nigdy wcześniej i nigdy później nie spotykanym (Berlin: 1800 – 172 tys., 1850 – 446 tys., 1900 – 2,4 mln, 1925 – 4 mln; Londyn: 1800 – 861 tys., 1850 – 2,3 mln, 1900 – 4,2 mln, 1925 – 7,7 mln; Paryż: 1800 – 547 tys., 1850 – 1,3 mln, 1900 – 3,3 mln, 1925 – 4,8 mln), towarzyszyła temu eksplozja ruchu kołowego (gwałtowne rozpowszechnienie się tramwajów elektrycznych w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku, około roku 1900 na ulice miast wyjeżdżają samochody), ciało

⁴⁷³ Jan Kaplicky, *100 sentencji*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura?* (vol I), Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 301-308.

człowieka żyjącego w okresie *belle époque* i potem mniej więcej do drugiej wojny światowej było nieustannie infekowane bodźcami haptycznymi, było porywane i unoszone przez fale przemieszczających się ludzi, szczytywało ruch tramwajów i samochodów, wciąż było aktywne, wciąż coś o nie – realnie i wirtualnie – zahaczało, uderzało. Moment drugi to haptyczność wytworów XIX-wiecznej inżynierii i techniki. Oto jak o Pałacu Kryształowym – zbudowany przez Josepha Paxtona, namiętnego konstruktora szklarni, pawilon wystawy światowej roku 1851, ogromna konstrukcja składała się wyłącznie z żelaza i szkła, była w istocie wielką cieplarnią – jednym z symboli XIX wieku i nowoczesności, pisze Roberto Salvadori: „Dokonał się cud. Na trawie, pośród drzew Hyde Parku, wyrosła jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki ogromna szklana konstrukcja. Wsparta na ledwie widocznych, cienkich metalowych belkach, o miękkich, harmonijnych liniach i pełnych wdzięku łukach, tak lekka, jakby nic nie ważyła, lada chwila gotowa poderwać się do lotu. [...] Tryumf lekkości i światła”⁴⁷⁴. Oskara Wilde’a, angielskiego poetę, urzekły maszyny, ich siła i nagość: „Każda maszyna może być piękna, nawet gdy nie ma ozdób. Nie próbujcie jej zdobić. Możemy tylko uznać, że każda dobra maszyna ujawni swe zalety, jeśli linia jej siły i linia jej piękna zespolą się w jedność”⁴⁷⁵, Hermanna Obrista – parowce, przedstawiciel niemieckiej secesji pisał o „pięknie, jakie wyzwalają ich sunące majestatycznie ogromne, pełne spokoju kształty [...] o ich wspaniałej użyteczności, foremności, gładkości i blasku”, o „upojeniu” jakie daje spojrzenie na maszynownię⁴⁷⁶, a cytowanego już wcześniej Marinettiego w zasadzie wszystko, co nowoczesna technika powołała do życia: „nienasycone dworce kolejowe, pożeracze dymiących węzów; [...] mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów, którzy okraczają rzeki, lśniące w słońcu błyskiem noży; awanturnicze statki wężące za horyzontem, szerokopierśne lokomotywy, galopujące po szynach, jak stalowe konie okiełzane rurami”⁴⁷⁷. Na przełomie XIX i XX wieku piękno zmienia się w lekkość, posuwisty ruch olbrzymiej masy, siłę maszyny, napięcie elementów konstrukcyjnych, ruch, gładkość powierzchni. Moment trzeci to erotyzacja życia codziennego, czyli wciąż postępujący proces nasycania życia codziennego treściami erotycznymi. Za jej punkt

⁴⁷⁴ Roberto Salvadori, *Mitologia nowoczesności*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁷⁵ Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, Londyn 1913 [1882], cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności...*, dz. cyt., s. 18..

⁴⁷⁶ Hermann Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, 1903, cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności...*, dz. cyt., s. 24 i nast.

⁴⁷⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, dz. cyt., s. 152.

startowy możemy przyjąć rewolucją seksualną lat sześćdziesiątych, chodziłoby tutaj o sposób ubierania się, który podkreśla walory ciała, nasączony seksualnością sposób zachowania (flirtowanie), całą w zasadzie kulturę popularną, tzw. „kolorowe czasopisma”, teledyski (dziś to bardziej epatowanie ciałem, aniżeli tło dla muzyki), filmy, Internet oraz kwitnącą pornografię (nieprzeliczone i bardzo łatwo dostępne zasoby internetowe). Owa erotyzacja rozbudza seksualność, lecz zatrzymuje się na jej progu, jeśli przyjmiemy, iż doznanie seksualne jest przede wszystkim doznaniem wizualno-haptycznym, rychło okaże się, iż erotyzacja życia codziennego wyczerpuje składową wizualną i pozostawia w stanie niezaspokojonym składową haptyczną. Trzeci moment to superrealizm obrazów i dźwięków cyfrowych. Jakość obrazów i dźwięków, które wytwarzają urządzenia elektroniczne wysokiej próby – z jednej strony monitory ciekłokrystaliczne, telewizory plazmowe, aparaty cyfrowe, z drugiej: odtwarzacze dźwięku wyposażone w technologie typu *surround* i *dolby surround* (zwyczajne *stereo* wydaje się już przeżytkiem) – przewyższa jakość obrazów i dźwięków, których dostarcza percepcja niezapośredniczona (stąd superrealizm), każdy obraz cyfrowy jest ostry, nasycony (przesycony) kolorami i wysublimowany przez szklaną, równą płaszczyznę ekranu, takie obrazy mają to do siebie, że stymulują system haptyczny, przyciągają dłonie (patrz wcześniejsze partie tekstu, gdzie piszę o taktylności), z drugiej strony – cyfrowe dźwięki, krystalicznie czyste, przestrzenne, intensywne bez trudu przedostają się w przestrzeń ciała, niemalże nas dotykają.

W przypadku przedstawicieli klas wyższych i średnich (w tym zaprowadzających estetykę haptyczną artystów) na zainfekowanie haptycznością nakłada się haptyczne wyciszenie (drugi wektor wrażliwości haptycznej). Po pierwsze, chodzi o uśpienie systemu haptycznego, którego przyczyną jest praca umysłowa, biurowa, siedząca, która – to oczywiste – minimalizuje użycie ciała, usypia takie zmysły jak propriocepcja (napięcie mięśni), kinestezja (ruch) oraz dotyk. Tego rodzaju uśpienie dotyczy również artystów, choć posługują się oni ciałem (weźmy na przykład rzeźbiarzy), to, w porównaniu z robotnikami, którzy stanowią tutaj układ odniesienia, stopień jego z-użycia pozostaje niewielki. Po drugie, będzie to uśpienie rejestrów haptycznych – tych samych, co poprzednio – spowodowane zamożnością i rosnącym komfortem życia. Jeśli u schyłku XIX i na początku XX wieku pojawiły się tramwaje i samochody to ich użytkownikami były w

pierwszej kolejności osoby bardziej zamożne (co potwierdzają ryciny z tego okresu⁴⁷⁸), choć tramwaje są dziś ogólnie dostępne, to użytkownikami samochodów, zwłaszcza tych zapewniających niemal całkowity komfort haptyczny, wciąż pozostają przedstawiciele wyższych segmentów społecznych. Dodajmy do tego komfort życia domowego, wygodne meble, osobne łóżka (na peryferiach Francji jeszcze w połowie XX wieku w rodzinach niezamożnych w jednym łóżku sypiały po 2-3 osoby⁴⁷⁹) oraz – odciążającą zmysły haptyczne – mechanizację czynności domowych (pralka, odkurzacz, zmywarka, robot kuchenny, mikser). Trzecim momentem wyciszającym ciała przedstawicieli klas wyższych i średnich jest – charakterystyczny dla tych grup społecznych – „lęk przed dotykiem”. Interakcje przedstawicieli niższych klas społecznych charakteryzują się specyficzną dotykowością, łapanie za rękę w trakcie mówienia (zwłaszcza jeśli chodzi o coś ważnego), styk ciał osób siedzących obok siebie (który tak bardzo przeszkadza członkom klas wyższych i średnich w trakcie jazdy pociągiem), dotykanie osób nieznajomych w miejscach publicznych (np. w sytuacji kiedy trzeba precyzyjnie się w kolejce w sklepie albo na korytarzu pociągu), czy też podawanie ręki na powitanie (tak rzadki gest wśród członków klas wyższych poza oficjalną etykietą spotkań biznesowych) są tam na porządku dziennym, nic z tego nie odjedziemy w świecie ludzi zajmujących wyższe pozycje w hierarchii społecznej, normą jest bezdotykowość, cielesna osobność, ściśle chronione Goffmanowskie „terytorium JA”. Symbolem tego „lęku przed dotykiem” mogą być pociągowe przedziały, pierwsza klasa różni się od drugiej tym przede wszystkim, że w przedziale jedzie 6 a nie 8 osób, a miejsca są wyraźnie wyodrębnione, takim symbolem może być też stosunkowo niedawna przemiana piłkarskich stadionów, która polegała między innymi na tym, iż długie, ciągnące się przez całe sektory, drewniane ławki, zostały zastąpione pojedynczymi, plastikowymi krzesłkami, teraz każdy na swoje miejsce i ma prawo interweniować, gdyby ktoś nieproszony go dotykał (zdają sobie oczywiście sprawę z tego, że ławki zostały zastąpione krzesłkami także ze względów bezpieczeństwa, służyły wszak za oręż w trakcie stadionowych burd, nie znaczy to jednak, iż nie nałożyła się na to tendencja do separacji ciała). Ta bezdotykowość kultury zachodniej jest o tyle zastanawiająca, iż człowiek ma naturalną potrzebę dotyku, eksperymenty dowiodły, iż

⁴⁷⁸ Ben Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, tłum. Ł. Biskupski i inni, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 158, 163, 166.

⁴⁷⁹ Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku...*, dz. cyt. s. 447.

wcześniaki, które są dotykane przybierają na wadze szybciej, są bardziej aktywne, wrażliwsze na bodźce z otoczenia, lepiej znoszą hałas, są bardziej opanowane uczuciowo, mają mniej trudności w rozwoju psychicznym⁴⁸⁰. Ackerman stwierdza dobitnie: „Nie mogąc ani dotykać, ani być dotykany, ludzie w różnym wieku mogą chorować lub rosnąć w głodzie dotyku”⁴⁸¹. Dlaczego więc – jak zauważył jeden z cytowanych przez autorkę *Historii naturalnej zmysłów* eksperymentatorów – „wychowujemy nasze dzieci w społeczeństwie bezdotykowym”? Czwartym momentem wyciszającym ciała przedstawicieli klas wyższych i średnich, znów będzie to głównie dotyk, jest samotność cielesna singli, z których nie każdy jest singlem z wyboru i nie każdy czerpie z tego tytułu cielesne gratyfikacje.

Ciało przedstawicieli klas wyższych i średnich, które, jak się wydaje, zdecydowały o sukcesie estetyki haptycznej, to ciało zainfekowane i uśpione haptycznie, nie mamy tu jednak do czynienia z dwoma przeciwstawnymi stanami, lecz z dwoma powodami, aby kreować estetykę haptyczną, odpowiadać takiemu ciału to podążać za pobudzeniem (dobry przykład to manifesty futurystyczne) i uzupełniać niedobory. We wcześniejszych partiach tekstu kilkakrotnie zaznaczałem, iż na przestrzeni ostatnich około dwudziestu lat – punktem zwrotnym może być zdiagnozowany przez Welscha „boom estetyzacyjny”, który został przeze mnie przekuty na boom haptyczny i usytuowany mniej więcej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych (patrz rozdział V) – estetyka haptyczna poczęła się intensywnie namnażać. Przyczynę tego przyśpieszenia można wyczytać z powyższej charakterystyki wektorów haptycznej wrażliwości. Owszem, tempo wielkomięjskiego życia po drugiej wojnie światowej wyraźnie spadło (transfer na przedmięcia), wydaje się, że również wytwory techniki nie infekują już ciała tak silnie, nie stanowią już inności, cokolwiek spowszedniały, pojawiły się jednak inne stymulatory, w tym, będące czymś zupełnie nowym dla ciała superobrazy i superdźwięki, co więcej, i co wydaje mi się chyba najważniejsze, druga połowa XX wieku to czas wielkiego uśpienia systemu haptycznego – przejścia od społeczeństwa przemysłowego i haptycznej kultury robotniczej do społeczeństwa postindustrialnego i intelektualnej kultury nowej klasy średniej, ograniczenia długość czasu pracy (czterdziestogodzinny tydzień pracy oraz wolne soboty i

⁴⁸⁰ Diane Ackerman, *Historia...*, dz. cyt., s. 85 i nast.

⁴⁸¹ Tamże, s. 91.

niedziele wprowadzono w Niemczech w latach sześćdziesiątych minionego wieku⁴⁸², w latach dziewięćdziesiątych u naszych zachodnich sąsiadów czas pracy stanowił zaledwie 25% czasu dorosłego życia⁴⁸³), wzrostu komfortu, łatwości życia (samochody izolujące od podłoża, układy wspomagające kierowanie, rozsuwające się przed nami drzwi w galeriach handlowych etc.), wreszcie, samotności cielesnej życia w pojedynkę (w trakcie Biennale Weneckiego roku 2008 holenderska grupa artystyczna droog wystawiła projekt S1NGLETOWN⁴⁸⁴, w MIEŚCIE SINGLI mogliśmy podziwiać przedmioty specjalnie dla nich zaprojektowane, jednym z takich przedmiotów był szalik, którego krańce były w kształcie dłoni (HUGGING HAND), jak ujęła to autorka projektu, Jennifer Skupin, dłonie są po to, aby singiel/singielka mógł/a poczuć, iż ktoś go/ją przytula) – „haptyczne przyspieszenie” jest na to wszystko odpowiedzią, jest próbą przywrócenia czucia w coraz bardziej oziębiałym/samotnym ciele.

⁴⁸² Wolfgang Reinhard, *Życie po europejsku...*, dz. cyt. s. 392.

⁴⁸³ Tamże.

⁴⁸⁴ <http://www.s1ngletown.org/>

Część druga

Ukryty program estetyki haptycznej

ROZDZIAŁ VII

UKRYTY PROGRAM ESTETYKI HAPTYCZNEJ. ANALIZA NA PRZYKŁADZIE REWALORYZACJI UL. TUMSKIEJ W PŁOCKU

7.1. Estetyka haptyczna w zbiorowości – pierwsze ustalenia

W tej części pracy podejmę próbę odtworzenia ukrytego programu estetyki haptycznej, czyli sposobu w jaki funkcjonuje ona w zbiorowości (Latourowskie *społeczeństwo* aktorów ludzkich i nie-ludzkich, piszę o tym szerzej niżej). Pisząc „ukryty” mam na myśli dwie rzeczy, po pierwsze to, że mechanizm funkcjonowania haptycznej estetyki pośród aktorów ludzkich i nie-ludzkich nie jest rozpoznawany przez tych, którzy po tę estetykę sięgają (architektów, władze miejskie, osoby prywatne), po drugie to, iż interesować będą nas wszelkie możliwe konsekwencje użycia estetyki haptycznej, także te bardziej odległe, rozmyte (odroczone). Ukryty program estetyki haptycznej rozbiłem na dwie składowe.

Składowa pierwsza to **haptyczna redukcja bezpośrednia**. Najogólniej mówiąc chodzi o to, iż najbardziej rozpowszechniona postać estetyki haptycznej – szkło, eteryczność, szlachetne kamienie (marmur, granit), ubytek kolorów (jedność kolorystyczna, ciemne tonacje), równe, gładkie powierzchnie, zmatematyzowana, uładzona przyroda, opisywany przez Welscha lifting i facelifting, które namnażają się w przestrzeniach handlowych (galerie, butik, a nawet tak zwyczajne miejsca, jak salony sprzedaży telefonów komórkowych), usługowych (gabinety kosmetyczne, salony fryzjerskie, oczywiście chodzi o te „lepsze” salony fryzjerskie), korporacyjnych, miejskich przestrzeniach publicznych (modernizacje) oraz przestrzeniach prywatnych zajmowanych przez ludzi bardziej zamożnych – wytwarza niezliczoną ilość powiązanych ze sobą zakłóceń, czyli elementów zanieczyszczających i elementów odstających (niepasujących). Zakłóceniem jest wszystko – rzecz, element świata przyrody, człowiek – co może zburzyć doskonałość skonstruowaną przez szkło, szlachetne kamienie i równe, gładkie, błyszczące powierzchnie, nie trzeba chyba nikogo przekonywać, iż zakłóceń będzie co nie miara. Estetyka haptyczna nie jest jednak bezbronna, zaprowadza okołohaptyczną dyscyplinę,

zawiaduje każdym, kto z jakichś powodów zdecydował się stanąć po jej stronie – architektami, władzami miejskimi, dziennikarzami oraz po prostu zwyczajnymi ludźmi – w taki sposób, że zakłócenia przestają się jej imać.

Składowa druga to **haptyczna redukcja rozmyta (odroczone)**. Chodzi tu o bardziej odległe, nieskalkulowane – negatywne (redukujące) – następstwa zakorzeniania estetyki haptycznej w zbiorowości, w tym następstwa wprowadzania w ruch maszyny dyscyplinowania/usuwania.

7.2. Strategia poznawcza

Przewodnikiem po niniejszym rozdziale jest Bruno Latour i inni twórcy Teorii Aktora-Sieci, to za sprawą ich ustaleń (przedefiniowań) w centrum swoich rozważań ustawiłem estetykę (haptyczną) a nie ludzi, i to ich ustalenia (przedefiniowania) doprowadziły do tego, iż czytelnik zżymał się czytając o tym, że estetyka haptyczna nie jest bezbronna i zaprowadza okołohaptyczną dyscyplinę. Twórcy Teorii Aktora-Sieci zakładają, iż stan danej zbiorowości (aktorzy ludzcy i nie-ludzcy – przedmioty, świat przyrody ożywionej i nieożywionej, wiedza, wyniki badań etc.) nie jest wynikiem działań podejmowanych wyłącznie przez ludzi (do czego, jako badacze życia społecznego, jesteśmy przyzwyczajeni), lecz jest rezultatem działań podejmowanych przez aktorów hybrydycznych, sieci złożonych z ludzi i nie-ludzi⁴⁸⁵. W istocie nie tyle dowiadujemy się tutaj czegoś nowego o rzeczywistości społecznej, ile inaczej rozkładamy akcenty, nie-ludzie zostają uznani za równorzędnych partnerów w działaniu i kształtowaniu zbiorowości, i musimy się im odtąd baczniej przyglądać.

Z przedmiotami tworzymy sieci nader często i nader chętnie, na przykład kiedy ustawiamy budzik (rzadko się nad tym zastanawiamy, ale jak dalece inne byłoby nasze życie, gdyby nie „maszyny wybudzające”), kiedy decydujemy się nie chować biletu autobusowego do kieszeni, lecz trzymać go przez cały czas w ręce, w obawie przed tym, aby nie zapomnieć go skasować, i kiedy wystawiamy na korytarz worek ze śmieciami, po

⁴⁸⁵ Zob. Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009; Krzysztof Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Bruno Latoura*, UNIVERSITAS, Kraków 2008.

to, aby nie zapomnieć ich wyrzucić (choć drażni to sąsiadów), paradoksalnie, choć wystawiając śmieci na korytarz oddalmy je fizycznie od siebie, właśnie w ten sposób zacieśniamy z nimi związek, czynimy je naszymi współpartnerami w działaniu, słowem – tworzymy sieć człowiek-worek ze śmieciami. Najczęściej jednak sieci człowiek-przedmioty tworzone są zupełnie nieświadomie i są zupełnie niewidoczne, nie polegamy wówczas na przedmiotach (jak na worku na śmieci na korytarzu), ponieważ one po prostu są, jest tak kiedy zakładamy ubranie, obuwamy buty, przechowujemy jedzenie w lodówce, czy jedziemy samochodem.

Nie inaczej jest ze światem natury, to, iż społeczeństwa afrykańskie rozwijały się wolniej, aniżeli społeczeństwa europejskie i azjatyckie spowodowane jest między innymi tym, iż trudne warunki naturalne (klimat, dzikie zwierzęta) im ten rozwój im uniemożliwiały. Kto wie ile trwałyby „mroki średniowiecza” (jakkolwiek coraz częściej pojawiają się głosy oddające sprawiedliwość tej epoce), gdyby nie dziesiątkująca ludność Europu zachodniej i powracająca regularnie dżuma, być może Odrodzenie nastąpiłoby nie 1000 a 800 lat po upadku Rzymu.

To, że polscy handlowcy przenoszą swoje interesy z miejskich ulic handlowych do zlokalizowanych na obrzeżach miasta galerii jest spowodowane nie tylko tym, że to im się opłaca (choć w większości przypadków tak pewnie jest), ale również tym, iż są przekonani, iż „wszędzie tak się stało” (wszędzie czyli na Zachodzie) i nie ma po co tkwić w centrum miasta (tego rodzaju przeświadczenie ujawniło się w trakcie badań modernizacji ul. Tumskiej). W przypadku owych wyprowadzek z centrum na przedmieścia działała sieć złożona z człowieka i wiedzy-pogłoski (prócz tego w grę wchodzi oczywiście jeszcze inne czynniki-aktorzy). Jeśli pośród handlowców ugruntuje się przekonanie, iż na Zachodzie najbardziej ekskluzywne butik wracają do centrum (o tym także mówili moi respondenci) i inne okoliczności będą temu sprzyjać, najpewniej obserwować będziemy powrót do śródmieść.

Właśnie w ten sposób będziemy myśleć o estetyce haptycznej zakorzenionej w przestrzeni ulicy Tumskiej w Płocku, jako o nie-ludzkiem aktorze, który zawiązuje sieci, który zobowiązuje ludzkich aktorów do pewnych działań, coś im narzuca, czegoś im zabrania, coś im uniemożliwia etc. (w sposób jawny kładę nacisk na negatywną stronę modernizacji). Jak wspominałem chodzi tu o inne rozłożenie akcentów, o to, aby dostrzec, iż to estetyka działa (w istocie sieć, ale z uznaniem sprawstwa ludzi nie ma problemu).

7.3. Ulica Tumska w Płocku i jej przemiany

W przygotowanym przez Urząd Miasta Płocka *Programie ulicy Tumskiej* stoi, iż „ulica Tumska jest najbardziej znaną ulicą w Płocku”, została wytyczona na początku XIX wieku i oznaczona na mapie jako Dohm Strasse, co oznacza ulicę prowadzącą do katedry (w języku polskim tumu, Płock był podówczas pod zaborem pruskim)⁴⁸⁶. Znaczenie ulicy Tumskiej wzrosło znacznie w drugiej połowie XIX wieku, kiedy w Płocku utworzono plac Nowy Rynek (główny plac handlowy), wówczas to ulica połączyła dwa ważne centra miasta, właśnie Nowy Rynek oraz Plac Kanoniczny (obok katedry)⁴⁸⁷. W tym czasie nastąpił gwałtowny rozwój Tumskiej, „powstały przy niej reprezentacyjne kamienice najzamożniejszych płocczan oraz ważne dla miasta budowle i hotele, restauracje, przedstawicielstwa firm, sklepy i kantory handlowe”⁴⁸⁸. Kolejna ważna zmiana przypada na lata siedemdziesiąte minionego wieku, wówczas to ulicę Tumską zamknięto dla ruchu kołowego i przekształcono w ciąg pieszo-jezdny, wraz z tym ulica stała się centrum handlowym Płocka.

Z czasem ulica Tumska podupadła (płocki deptak nie stanowi tu oczywiście wyjątku, centra zdecydowanej większości polskich miasta wymagają interwencji ze strony władz miejskich) – nierówna, miejscami dziurawa nawierzchnia, podniszczone ławki, nadgryzione zębem czasu klomby z kwiatami, nie była to jednak moim zdaniem jakaś zapaść estetyczna (zdjęcie poniżej) – i zaistniała konieczność podjęcia działań naprawczych. W latach 2002-03 rozpisano i przeprowadzono konkurs na rewaloryzację Tumskiej, jej celem było „przywrócenie wartości przestrzennych, estetycznych i funkcjonalnych zabytkowej ulicy, zabudowie, przestrzeni wnętrza ulicznego i podwórek”⁴⁸⁹, co oznacza: „podniesienie rangi ulicy do funkcji salonu miasta o wysokiej estetycznej atrakcyjności, [...] zwiększenie efektywności wykorzystania parcel położonych przy ul. Tumskiej”⁴⁹⁰, a zatem: rewaloryzacja oznacza tu wymiar estetycznym i funkcjonalny zarazem, i nie ogranicza się wyłącznie do deptaka, lecz wkracza na przyległe

⁴⁸⁶ *Program ulicy Tumskiej*, Urząd Miasta Płocka, 2008, s. 3.

⁴⁸⁷ Tamże.

⁴⁸⁸ Tamże.

⁴⁸⁹ *Koncepcja rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku*, Urząd Miasta Płocka, 2003, s. 1.

⁴⁹⁰ Tamże.

parcele, podwórka. Zwycięski projekt prezentuję poniżej, przebudowa trwała od maja 2005 do grudnia 2006 roku (najpierw jednak rzućmy okiem na starą Tumską).



Ulica Tumska w Płocku, stan sprzed rewitalizacji (ok. 2004),
fot. Luiza Siemienik (źródło: materiały udostępnione przez Urząd Miasta Płocka)



Ulica Tumska w Płocku, stan sprzed rewitalizacji (maj 2005),
fot. Mariusz Kucharczyk⁴⁹¹

⁴⁹¹ Galeria Mariusz Kucharczyk na portalu Flickr, gdzie można odnaleźć prezentowane zdjęcie:
http://www.flickr.com/photos/lodz_na_nowo/2317701148/.



Stary rynek w Płocku (2009),
fot. M. Podgórski

Niestety nie dysponuję wieloma fotografiami starej Tumskiej, zamieszczam więc wszystkie, które mogą nas w jakiś sposób na nią naprowadzić, stąd pierwsze zdjęcie, które choć nie jest najlepszej jakości (to skan z kalendarza na rok 2007, który Urząd Miasta Płocka przygotował z okazji modernizacji), doskonale oddaje letnią, popołudniową atmosferę starej Tumskiej, i zdjęcie ostatnie, które nie pokazuje Tumskiej, lecz płocki stary rynek, jednak widoczne tam „wyspy zieleni”, o ile mnie pamięć nie myli, były również wpisane w przestrzeń dawnej Tumskiej (były zamontowane na tzw. „drugim” deptaku, w okolicach dawnego Hotelu Angielskiego, gwoli jasności, płocczanie dzielą Tumską na trzy części, wyodrębnione przez przecinające ją poprzeczne ulice, dwa pierwsze zdjęcia to „pierwszy” deptak, fotografowany z przeciwnych stron i o innej porze roku i dnia). Rewaloryzacja zmieniła Tumską w zupełnie inną ulicę. Oglądając niżej zamieszczone zdjęcia⁴⁹² przemieszczamy się od „pierwszej” do „trzeciej” Tumskiej, a więc od Nowego Rynku do płockiej katedry.

⁴⁹² Wszystkie prezentowane zdjęcia nowej Tumskiej są mojego autorstwa, zdecydowana większość z nich została zrobiona latem 2007 roku, a więc pół roku po zakończeniu modernizacji.







Stojąc przy widocznym na powyższym zdjęciu „skwerku” i patrząc przed siebie (zgodnie z wektorem ulicy) zobaczymy płocką katedrę (a zatem skończyliśmy nasz spacer po Tumskiej). Przestrzeń nowej Tumskiej to przestrzeń haptyczna, punkty węzłowe badanej przeze nas estetyki to: [1] rozmieszczone bardzo gęsto na całej długości ulicy *granitowe siedziska*, gładkie, równe, lśniące, zimne, ostre-kanciaste, ich nachylenie pod kątem ma symulować ruch (tak twierdzi projektant ulicy); [2] *fontanny kwadratowe* (dwie na „pierwszym” deptaku), którym można przypisać wszystkie cechy siedzisk za wyjątkiem nachylenia, dodatkowe efekty haptyczne produkowane są w tym przypadku przez spływającą po bryle wodę (chłód – doznanie nieocenione latem, oraz „płaski” ruch wody po doskonale równej powierzchni), zwróćmy też uwagę, iż fontanny te ustawione są pod kątem w stosunku do linii ulicy, a co za tym idzie w kontrze do przemieszczającego się nią ciała, zrobiono tu wszystko, aby nie dało się ich obojętnie ominąć, mamy na nie wpadać, rozbijać się o nie; [3] *fontanny płaskie* (po jednej na „drugiej” i „trzeciej” Tumskiej), otoczone siedziskami i metalową obwolutą, jako że siedziska są już przez nas rozpoznane, podkreślmy taktylność obwoluty (bardziej odczuwalna na zdjęciu fontanny zlokalizowanej na „drugiej” Tumskiej /cieplejsza tonacja/, z racji tego, iż nie jest ona zachlapana, wydaje się po prostu czystsza, zachęca dłonie), przede wszystkim jednak interesować powinna nas sama płaskość, w znany nam sposób przejmująca, rozprawdzająca, dociskająca ciało do struktury fontanny, mechanizm ten jest napędzany przez okalające fontannę kręgi, które wpisują nas w płaską całość, czynią częścią czegoś rozległego i rozplaszczonego; [4] *białe, smukłe latarnie*, które łączą kompresję/smukłość z konstruktywistycznym napięciem wyrażonym w porządku wertykalnym (por. horyzontalna linia dachu Hoenheim North Zahy Hadid, zdjęcie wyżej); [5] *budki telefoniczne*, prawdę powiedziawszy słowo „budka” jest tutaj wyjątkowo nie na miejscu, są to bowiem zupełnie odstawiające, szklane, eteryczne konstrukcje, osadzone na cienkich nóżkach i metalowym rusztowaniu, w które nasze ciało wnika/przenika, i z którymi podrywa się ku górze (zdiagnozowana nieadekwatność określenia „budka” pokazuje siłę estetyki haptycznej, jej narzucająca się i pożądana zarazem obecność wymazuje zastane sensory, tryby bycia, nawyki, jak ten, którym jest skrywanie siebie i swoich spraw w separującej budce telefonicznej⁴⁹³); [6]

⁴⁹³ Choć na pierwszy rzut oka mogłoby wydawać się inaczej tryb prywatności zabezpiecza również telefon komórkowy, którym posługujemy się w miejscach publicznych, mimo, iż połowę naszej prywatności emitujemy na zewnątrz, pozostaje ona zamknięta w czymś małym, ukryta w dłoni, odseparowana.

nawierzchnia, z jednej strony idealnie dopasowane, równe, gładkie płyty chodnikowe, z drugiej – uporządkowana (uregulowana) chropowatość środkowego pasa stylizowanego na XIX-wieczny angielski bruk, którym wyłożona była niegdyś Tumska, zestawienie obok siebie tych dwóch jakości konstruuje ich taktylną potęgę (jak w przypadku Domu nad wodospadem Wrighta, patrz wyżej), płaska, równa tafla nowej Tumskiej działa przy tym na ciało w ogólności, zgodnie z regułą wektora *horyzontalność-płaskość*; [7] *równo usypane kamienie pod krzewami*, to również fragment pola estetyki haptycznej (łatwy do przeczenia), ponownie chodzi tu o haptyczną stymulację, która płynie ku nam od płaskich, równych powierzchni (owe jednolite kamienie spełniają jeszcze jedną funkcję, o czym piszę w dalszej części tekstu); [8] *drzewa* (również łatwe do przeczenia w kontekście rozważań o estetyce), czyli klomby i akacje, których korony układają się w charakterystyczne kule, nazwijmy je uładzoną (regularną, zmatematyzowaną) przyrodą, jak w każdą bryłę, wpisana jest w nie specyficzna ręczność, co więcej, ich równe rzędy wytwarzają swego rodzaju haptyczną linearność, są przejmującymi i prowadzącymi ciało liniami prostymi. Rewaloryzacja ulicy Tumskiej w Płocku pieczętuje tezę, mówiącą iż estetyka haptyczna nie idzie w parze z estetyką wizualną, na zmodernizowanym deptaku nie odnajdziemy narracyjnej różnorodności utkanej z kolorów i kształtów, nie odnajdziemy jej ani krzty.

7.4. Badania

Społeczne konsekwencje rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku badałem w sierpniu 2009 roku, podstawą tych badań był projekt *Estetyka jako narzędzie podziału i zawłaszczania przestrzeni miejskiej* finansowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego jako projekt badawczy promotorski nr N N116 229736, w ramach którego przeprowadzono 50 wywiadów pogłębionych (część jakościowa) oraz zrealizowano badanie ankietowe w formie eksperymentu naturalnego (część ilościowa). Na owe 50 wywiadów składają się 32 wywiady z osobami zamieszkujące przy ul. Tumskiej, 15 wywiadów z osoby mieszkającymi na jednym z płockich osiedli domków jednorodzinnych /tzw. „dobra dzielnica”/ i po jednym wywiadzie z projektantem ulicy, architektem miasta oraz nadzorującym ul. Tumską dzielnicowym. Część ilościowa – eksperyment naturalny – to ankiety (N 336)

przeprowadzone w dwóch plockich i dwóch włocławskich liceach. W każdym mieście szkoły zostały dobrane tak, aby znajdowały się w znacząco różnej odległości od miejskich deptaków i ich estetyki (zmienna niezależna). Zakładałem, iż uczniowie szkoły zlokalizowanej w pobliżu ulicy Tumskiej będą inaczej oceniać realia życia społecznego w Płocku, że nowa Tumska sformatuje ich „miejską wyobraźnię społeczną”, jedne kwestie wymaże, inne uwyraźni. Licea włocławskie pełniły w tym eksperymencie rolę układu kontrolnego. Poza projektem *Estetyka jako narzędzie...* przeprowadzono analizę zawartości lokalnej prasy, przeszukano archiwum internetowe plockiego oddziału Gazety Wyborczej pod kątem informacji wiążących się z modernizacją Tumskiej, zawartość prasy to w tym wypadku zarówno teksty pisane przez dziennikarzy, jak i odnośne komentarze na forum, analiza obejmowała okres od 10 czerwca 2003 roku (artykuł *Rozstrzygnięcie konkursu na Tumską*) do grudnia 2010 (ostatni artykuł, gdzie wzmiankowana jest Tumska pochodzi z 26 sierpnia 2010 i zatytułowany jest *Otwiera się Galeria Tumska. Bank zamiast lodów*).

W dalszej części pracy korzystałem będąc tylko z danych pochodzących z wywiadów pogłębionych i analizy zawartości prasy. Oto dlaczego. Projekt *Estetyka jako narzędzie podziału i zawłaszczania przestrzeni miejskiej* nie był projektem ukierunkowanym na badanie estetyki haptycznej, pomyślany był jako dość ogólne badanie, którym powodowała chęć przyjrzenia się temu jak osoby mieszkające przy ul. Tumskiej – spośród których znaczna część to osoby niezamożne, gorzej wykształcone, starsze – radzą sobie z nową Tumską (niestety nie uda mi się zaprezentować całości wyników tych badań, nie wszystko mieści się bowiem w schemacie estetyki haptycznej, ogólnie rzecz biorąc można jednak powiedzieć, iż odrzucają ją na wielu frontach), kto na rewaloryzacji plockiego deptaka wygrał, a kto stracił i jaki jest zakres zysku/straty. Z czasem jednak dotarło do mnie, iż nawracające co i rusz w trakcie wywiadów oczywiste i banalne w sumie spostrzeżenie, iż na nowej Tumskiej – unowocześnionej, zrewaloryzowanej – „nie ma na co popatrzeć”, „nie ma na czym oka zawiesić” dekonstruuje jedną z ważniejszych narracji współczesnej humanistyki, zupełnie niespodziewanie okazało się, iż to, co nowoczesne i wartościowe ma niewiele wspólnego z ogłaszaną wszem wobec hegemonią wzroku/wizualności. Stąd był już tylko krok do estetyki wizualnej, estetyki haptycznej i całkowitej przebudowy rozprawy *Estetyka jako narzędzie...*, zdecydowałem, iż przyniesie ona daleko większy pożytek jeśli spróbuję spostrzeżenia moich rozmówców opracować i

przekonać do nich socjologów, antropologów, kulturoznawców, estetyków etc. (zwłaszcza zaś tych, którzy obstają przy kulturze wizualnej). Ten ruch wiązał się niestety z porzuceniem części wyników badań, po prostu nie dało się ich włączyć w opis estetyki haptycznej, dotyczy to wyników badań ilościowych (strata jest jednak niewielka, badanie te nie przyniosły interesujących rezultatów) oraz części wyników badań jakościowych (tutaj starta jest większa, niektóre prowadziły do naprawdę ciekawych wniosków, może jeszcze nadarzy się okazja by je wykorzystać).

Dlatego też nie rekonstruję założeń metodologicznych projektu *Estetyka jako narzędzie...*, nie byłoby to nam teraz do niczego potrzebne, podaję tylko charakterystyki społeczno-demograficzne moich rozmówców, co może pomóc w recepcji tekstu:

<i>kod respondenta</i>	<i>płeć</i>	<i>wiek</i>	<i>wykształcenie</i>	<i>dochód na jednego członka rodziny (przedziały, netto)</i>	<i>stan cywilny</i>	<i>grupa zawodowa</i>
OSOBY ZAMIESZKUJĄCE PRZY UL. TUMSKIEJ						
RE_1	K	69	PODS	-	WDOW	EMER
RE_2	K	50	ŚRED	1000	ROZ	PHU
RE_4	K	27	ZAW	500-1000	M/Ż	PHU
RE_5	K	63	PODS	800	WDOW	EMER
RE_6	K	56	ŚRED	500	M/Ż	BEZ
RE_7	K	35	ZAW	-	P/K	PHU
RE_8	M	42	ZAW	pow. 5000	M/Ż	ROB
RE_9	K	35	ZAW	do 500	ROZ	BEZ
RE_10	K	85				WŁAŚ
RE_11	K	62	PODS	500-1000	WDOW	EMER
RE_12	K	49	WYŻ	2000-2500	M/Ż	PUŚ
RE_13	K	26	ZAW	do 500	M/Ż	BEZ
RE_14	K	49	ZAW	do 500	ROZ	REN
RE_15	K	21	ZAW	do 500	P/K	BEZ
RE_16	M	24	ZAW	do 500	P/K	ROB
RE_17	K	ok. 80	PODS / ZAW	do 500		EMER
RE_18	K	63	PODS	do 500	WDOW	REN
RE_19	K	41	ŚRED	do 500	M/Ż	REN
RE_21	K	27	ZAW	500-1000	M/Ż	PHU
RE_22	M	50	ZAW	500-1000	M/Ż	ROB
RE_23	M	67	WYŻ	1100	ROZ	EMER
RE_24	K	58	ZAW	do 500	WDOW	ROB
RE_25	K	19	ŚRED	do 500	M/Ż	UCZ
RE_26	K	28	ŚRED	1000-1500	M/Ż	PHU
RE_27	K	38	ZAW	do 500	ROZ	BEZ
RE_28	M	67	ŚRED	1000	M/Ż	EMER
RE_29	K	50	ŚRED	2000	ROZ	PHU
RE_30	K	33	ZAW	do 500	ROZ	BEZ
RE_31	K	54	ŚRED	do 500	M/Ż	ROB
RE_32	K	42	-	1000	M/Ż	ROB
RE_33	M	55	WYŻ	pow. 5000	M/Ż	WŁAŚ
RE_34	K	55	ŚRED	1000-1500	M/Ż	WŁAŚ

OSOBY ZAMIESZKUJĄCE NA OS. DOMKÓW JEDNORODZINNYCH ("DOBRA DZIELNICA")

RE_35	K	24	WYŻ	-	P/K	STUD
RE_36	K	46	DR	2000-2500	M/Ż	PUW
RE_37	M	50	WYŻ	3000	M/Ż	WŁAŚ
RE_38	M	45	ZAW	500-1000	M/Ż	ROB
RE_39	K	57	WYŻ	8000	M/Ż	WŁAŚ
RE_40	K	17	ŚRED	-	P/K	UCZ
RE_41	K	44	WYŻ	2500-3000	M/Ż	PUŚ
RE_42	M	54	WYŻ	2000-2500	M/Ż	PUŚ
RE_43	M	27	WYŻ	1500-200	P/K	STUD
RE_44	M	19	WYŻ	1500-2000	P/K	STUD
RE_45	K	19	WYŻ	1500-2000	P/K	STUD
RE_46	K	63	ŚRED	1500-2000	M/Ż	EMER
RE_47	M	52	WYŻ	2500	ROZ	PUŚ
RE_48	K	50	ŚRED	1500-2000	M/Ż	WŁAŚ
RE_49	M	27	WYŻ	1500-2000	M/Ż	PUŚ

wykształcenie		stan cywilny		grupa zawodowa	
PODS	podstawowe	P/K	panna/kawaler	ROB	robotnik
ZAW	zawodowe	M/Ż	mężatka/zonaty	PHU	pracownik handlu i usług
ŚRED	średnie	WDOW	wdowa(iec)	PUŚ	pracownik umysłowy średniego szczebla
WYŻ	wyższe	ROZ	rozwidziony(a)	PUW	pracownik umysłowy wyższego szczebla
DR	doktoranckie			WŁAŚ	właściciel własnego przedsiębiorstwa
				REN	rencista
				EMER	emeryt
				UCZ	uczeń
				STUD	student
				BEZ	bezrobotny

Tabela sugeruje, iż respondentów (poza projektantem, architektem miasta i dzielnicowym) było 49, wiemy jednak, iż w rzeczywistości było ich 47, niezgodności ta spowodowana jest tym, iż dwa wywiady (nr 3 i 20) zostały uznane za niemiarodajne i usunięte z analizy, nie zmieniałem jednak numeracji, aby uniknąć ewentualnego zamieszania (transkrypcje, notatki etc. były oznaczone za pomocą pierwotnej numeracji, zmienianie tego mogłoby przynieść więcej strat, niż korzyści). Wywiad nr 34 został zakwalifikowany jako wywiad z osobą zamieszkującą przy ul. Tumskiej, w istocie jednak rozmowa ta została przeprowadzona z Panią, która prowadzi na płockim deptaku sklep (od kilkudziesięciu lat).

7.5. Ukryty program estetyki haptycznej – analiza

Jak już pisałem ukryty program estetyki haptycznej to dwie składowe: **[1] haptyczna redukcja bezpośrednia**, czyli mechanizm definiowania i dyscyplinowania/usuwania przez estetykę haptyczną powiązanych z nią zakłóceń (elementy zanieczyszczające i elementy odstające) oraz **[2] haptyczna redukcja rozmyta (odroczone)**, czyli bardziej odległe, nieskalkulowane – negatywne (redukujące) – następstwa zakorzenienia estetyki haptycznej w zbiorowości, w tym następstwa dyscyplinowania/usuwania zakłóceń.

7.5.1. Haptyczna redukcja bezpośrednia: definiowanie oraz dyscyplinowanie/usuwanie zakłóceń

Uniwersum zakłóceń zostało przeze mnie podzielone na rzeczy/osad, przyrodę/zwierzęta, miejsca oraz ludzi. Podział ten ma za zadanie usprawnić proces recepcji tekstu, zachęcam jednak do przemieszczanie się pomiędzy poszczególnymi subuniwersami, wypowiedzi, które odnoszą się do rzeczy/osadu równie dobrze możemy przypisać ludziom, którzy zakłócają haptyczną estetykę (owszem, brzmi to okropnie, jednak mechanizm definiowania – dyscyplinowania/usuwania zakłóceń jest uniwersalny).

a) rzeczy/osad

Oceniając rewaloryzację ulicy Tumskiej z perspektywy dwóch i pół roku jedna z moich rozmówczyń – osoba zamieszkująca w kamienicy przy płockim deptaku – stwierdza: *I ludzie się teraz zrobili kulturalniejsi w tym miejscu. Tak, zupełnie inaczej się zachowują niż wcześniej (śmiech). Tak, odnoszę wrażenie, że ogólnie płocczanie są dumni z tego miejsca i sami z siebie nie chcieliby tego zniszczyć. Wiadomo, że nie wszyscy, bo są i wandal, którzy psują budkę telefoniczną na przykład, bo to tacy zawsze się znajdują, ale ja mówię o takich porządniejszych, normalnych ludziach, o przeciętnym płocczaninie, że oni zachowują się już w tej chwili inaczej. Ich to obchodzi, że ta Tumska tak wygląda i żeby tak wyglądała dalej. [...] Nie ma rzucania papierków byle gdzie, bo wcześniej to nikomu nie robiło różnicy, jak miał iść przez pół Tumskiej z papierkiem w ręku i szukać śmietnika, bo tak było, to sobie wyrzucił gdziekolwiek, a w tej chwili każdy do tego kosza podejździe i wyrzuci. [...] Nie*

wiem jak to wytłumaczyć, ale dla mnie obecny design całej Tumskiej jest sterylny. [...] Tak, on mnie się tak kojarzy. Jest sterylny, po prostu wszystko ma swoje miejsce, wszystko jest dopięte na ostatni guzik i wszystko jest błyszczące (śmiech), kanciaste i nie ma miejsca na bałagan (śmiech). No ja od początku mam takie wrażenie. Tumska jest sterylna, tutaj nie ma miejsca na bałaganie poza tymi kątami, które już nie należą do Tumskiej, ale sam środek Tumskiej to jest po prostu miejsce gdzie... nic tam się nie ukryje, nawet najmniejszy paperek i tam jest zawsze czysto, bo wszystko od razu byłoby widać (śmiech) [RE_26]. Na koniec wywiadu, zapytana przeze mnie po raz wtóry o sterylności, respondentka dodaje: To jest moje pierwsze wrażenie i takie już pozostało, tym bardziej, że codziennie rano wychodzę do pracy, no teraz to już różnie, ale wcześniej pracowałam w handlu i wychodziłam codziennie o 6.00, i codziennie Tumska była myta i dla mnie to po prostu jest zachowanie wręcz szpitalne, tak. Tam też musi być zawsze porządek (śmiech) [RE_26].

Dowiadujemy się, iż na nowej Tumskiej panuje idealny, szpitalny wręcz porządek, moja rozmówczyni nakreśliła przy tym doskonale ogólną mechanikę haptycznej redukcji, kanciasta, dopięta na ostatni guzik, błyszcząca, sterylna Tumska „nie przyjmuje” bałaganu, uwidacznia (i piętnuje) najdrobniejszy szczegół, nic się tam nie ukryje (dodajmy: i nikt). Ta sama mechanika percepcji może jednak prowadzić do zupełnie innych wniosków, właściciel jednej z kamienic zlokalizowanych przy ul. Tumskiej, gorący zwolennik rewaloryzacji, ocenia owe dwa i pół roku inaczej: Są pewne mankamenty, które dotyczą czystości. Wiadomo, że im jest ładniej, im jest piękniej, tym trzeba więcej pracy włożyć w utrzymanie tego, prawda? Bo jak coś tam nierówne, brudne i krzywe to, to nie widać tego, czy to jest czyste, czy to jest ładne. Natomiast tu, te [...] powierzchnie granitowe czyste, znaczy równe i one powinny być czyste, prawda? Ale no nie zawsze, nie zawsze są czyste. No, ale to myślę dojdziemy do tego, bo nie jest to tylko wina, że tak powiem tych, którzy mają dbać o ten porządek, ale i także samych użytkowników, prawda? Tak, że mówię, że jeszcze nie jesteśmy przyzwyczajeni na dzień dzisiejszy do tego, żeby oszczędzać i dbać o to, i swoim zachowaniem przyczyniać się do tego, żeby było czysto i ładnie. Myślę, że to trochę czasu potrzeba no to, że będzie czysto i ładnie [RE_33].

Ta podwójność oceny jest znamienna. Z jednej strony czystość i porządek: zawsze to [granitowe siedziska] jest czyste, przede wszystkim, deszcz popada i jest czyste, nie? [RE_39]; bardzo ładna jest ta posadzka, ładnie jest to zrobione, te płyty, no zrobił się większy porządek, zaczęli dbać bardziej, bo zaczęły tam częściej jeździć takie specjalne

*służby, myją to, no i jest czystiej [RE_12]; I ten kto mieszka [na Tumskiej] się dobrze czuje, no bo chyba ładniej, lepiej jest chodzić po ładnej, czystej ulicy [RE_6]. Z drugiej – diagnoza wypełzających (albo wpełzających) zewsząd nieczystości, brudu, który wciąż towarzyszy nowej Tumskiej: [odp. na pytanie dotyczące korzystania z granitowych siedzisk] *Nie, to nie ma sensu, to brudne zazwyczaj jest. No Pan wyjdzie, Pan weźmie białą chusteczkę i przejedzie po tym. [partnerka respondenta] Nawet weźmiesz czarną to będziesz mieć kurz na tym [RE_16]; [mąż] Łatwiejsze w utrzymaniu czystości. [żona] Znaczący nie. Podobno ten marmur jest bardzo trudny. On mało co zaraz jest brudny i trzeba go czyścić porządnie. [mąż] Ale, ale wyczyścić jest łatwo, no bo to... [żona] No nie, właśnie podobno że nie, że plamy zostają, że nie... [mąż] No to w takim razie moja ocena tak jeszcze, jeszcze na minus [RE_42]; [odp. na pytanie dotyczące korzystania z siedzisk] *Żeby usiąść na ławce, ławka musi zachęcać do tego, żeby na niej usiąść, musi być czysta po pierwsze. Musi być czysta, a to coś jest wiecznie brudne. Upaprane lodami albo czymś jeszcze [...] zapłakane [RE_8].***

Nowa Tumską rozpięta jest pomiędzy odczuciem czystości i porządku a wrażeniem zakłócenia tego stanu rzeczy, gładkie, czyste, błyszczące, równe i kanciaste elementy ulicy konstruuje kruchą, łatwą do naruszenia sterylność. Tak niepozorna rzecz jaką jest kurz (czy komukolwiek przyszyłoby do głowy przejmować się kurzem siadając na drewnianej – „tradycyjnej” – ławeczce, ławka taka mogłaby być co najwyżej brudna, lecz nie zakurzona) staje się czymś zniechęcającym, odstręczającym zakłóceniem, które powstrzymuje przed ewentualnym skorzystaniem z siedziska (pomińmy teraz inne, ważniejsze nawet, ich niedziałalności).

Najpełniejszą panoramę rzeczy/osadu zakłócającego haptyczną Tumską dają artykuły pisane w lokalnej Gazecie Wyborczej. Być może to właśnie od nich powinienem rozpocząć ten wątek, pierwsze z nich powstawały bowiem jeszcze przed tym, jak ulica została ukończona (inwestor oddawał kolejno poszczególne odcinki, całość oddano do użytku w grudniu 2006), nie wykluczone, że to, co pisano w tych artykułach ugruntowało pewien obraz nowej Tumskiej wśród płocczan, niestety nie do wszystkich udało mi się dotrzeć (część została usunięta z archiwum internetowego), zaczniemy od artykułu, który ukazał się 26 grudnia 2006, w kilka dni po tym, jak zakończono modernizację. Ów artykuł, pod wiele mówiącym tytułem „Zadbajmy o nową Tumską”, zaczyna się między innymi nawiązaniem do wizji Tumskiej – salonu miasta (hasło „Tumską salonem miasta” zostało ukute przez Urząd Miasta i wprowadzone do projektu już na etapie zamawiania, miało być

realizowane przez architektów): *Wraz ze zniknięciem ekip budowlanych [...] naszym oczom miał się ukazać salon miasta - elegancki, oświetlony, lśniący nowością naturalnych materiałów...*⁴⁹⁴. Ten sielankowy obraz nagle się jednak urywa: *Rzeczywistość okazała się inna. Zamiast stąpać po kamiennym bruku, brodziliśmy po... niechlujnie rozrzuconym chlebie dla gołębi*⁴⁹⁵. Redaktorzy uskarżają się następnie na wjeżdżające na Tumską samochody, ale to akurat nas nie interesuje. Wreszcie rzucają hasło (śródytytuł artykułu): „Tu musi być czysto”, w tym momencie okazuje się, iż wcześniej były już publikowane artykuły, które traktowały o czystości nowej Tumskiej (nie udało mi się do nich dotrzeć): *O brudzie na nowej Tumskiej pisaliśmy już kilka miesięcy temu. Doszliśmy do wniosku, że Muniserwis, który sprzęta deptak, potrzebuje specjalistycznego sprzętu. Wtedy sprawą obiecał się zająć przewodniczący rady miasta Tomasz Korga. Obiecał, że w przyszłorocznym budżecie znajdą się pieniądze na zakup maszyny*⁴⁹⁶. Kolejny artykuł, na który warto zwrócić uwagę to tekst z 20 listopada 2007 roku – „Zapaskudzona podłoga w salonie miasta”⁴⁹⁷ – jest tu cała lista zakłóceń (w międzyczasie, kwiecień 2007, opublikowano artykuł w podobnym tonie, niestety znikł z archiwum). I tym razem artykuł rozpoczyna się do przypomnienie wizji salonu miasta, i również tym razem zmienia się w opis jego upadku. *Oczy płocczan i ich gości – pisze jeden z redaktorów Gazety – miały cieszyć fontanny, ozdobne słupy, nowe drzewa. Miały, bo dziś w salonie miasta są zasikane płyty, ślady po wymiocinach i psie kupy*⁴⁹⁸. Następnie następuje odniesienie do artykułu z kwietnia 2007 (jego tytuł, o ile się nie mylę, to „Tumska nie jest szara, jest okropnie brudna”), który podejmował ten sam temat i przywołanie kilku komentujących go wypowiedzi z forum, między innymi tej, gdzie pada konstatacja, iż *deptaka nie wystarczy tylko pozamiatać, trzeba go myć z tych plam, wtedy ten kamień pokazałby, jak ładną ma fakturę*⁴⁹⁹. Ostatecznie redaktor stwierdza: *Z miesiąca na miesiąc coraz bardziej przykro spacerować po Tumskiej. Na 'podłodze salonu miasta' plama na plamie – jedne po jakimś oleju, który wyciekł z samochodu, drugie po wymiocinach, jeszcze inne po gumach do żucia albo – słomkowa barwa na to wskazuje – po moczu. Ohydztwo. W pakiecie*

⁴⁹⁴ Agnieszka Woźniak, Hubert Woźniak, Sebastian Śmietanowski, *Zadbajmy o Tumską*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 26 grudnia 2006.

⁴⁹⁵ Tamże.

⁴⁹⁶ Tamże.

⁴⁹⁷ Arkadiusz Adamkowski, *Zapaskudzona podłoga w salonie miasta*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 20 listopada 2007.

⁴⁹⁸ Tamże.

⁴⁹⁹ Tamże.

jeszcze psie kupy na ozdobnych kamykach pod młodymi drzewkami, skorupy po jajkach, skórki pomarańczy. [...] pełno niedopałków [...] od dawna nikt nie usuwa wlepek [...] ściana wymazana sprajem, kapsle po piwie zaklinowane pomiędzy kostkami⁵⁰⁰. Artykuł kończy się zawołaniem w kierunku jednego z szefów Muniserwisu (firma sprzątająca w Płocku ulice): *Niech się Pan broni*⁵⁰¹. Ten usprawiedliwia się i uspokaja: *Właśnie dostaliśmy specjalny sprzęt*⁵⁰². Następny artykuł – „Mamy maszynę, teraz Tumska musi lśnić” (6 grudzień 2007)⁵⁰³ – to ogłoszenie sukcesu akcji dziennikarskiej, Tumską udało się obronić przed brudem, albo inaczej: estetyka haptyczna obroniła się przed brudem przy pomocy dziennikarzy. Urząd Miasta Płocka wyposażył Muniserwis w specjalistyczną maszynę do czyszczenia deptaka, *niepozorne włoskie auto za... 300 tys. zł* (dziennikarka dodaje przy tym, iż limuzyna prezydenta Płocka kosztowała „niecałe 124 tys. zł”), przyklejone do chodnika gumy do żucia i ślady po gołębiach zniknęły⁵⁰⁴.

Podsumujemy, jakości rzucające się w oczy i niemożliwe do zaakceptowania na nowej Tumskiej to: chleb rzucany gołębiom, ślady po gołębiach, psie kupy (na równo ułożonych ozdobnych kamykach), wymiociny, mocz (czy faktycznie słomkowa barwa musi od razu wskazywać na mocz?), skorupki jajek, skórki pomarańczy, plamy od lodów, kapsle od piwa poutykane między płytami, gumy do żucia, pety, plamy po oleju, wleпки, wreszcie kurz. Znaczna część tych zakłóceń to zwyczajny miejski osad, jakkolwiek nie można przyklaskiwać zachowaniom, które go generują (może poza rzucaniem chleba gołębiom) i nie można pozostawiać go samego sobie (nieuporządkowanego), to, jak dotychczas, nie stanowił on dla mieszkańców miast wielkiego problemu (poza psimi odchodami). Komu przyszłoby do głowy interweniować na forum publicznym, i to w sposób systematyczny, w sprawie plam oleju, chleba rzucanego gołębiom, petów, kapsli od piwa, wlepek, skórek od pomarańczy, czy przyklejonych do podłoża gum do żucia, wszystko to zostało zamienione w brud – trudne do przyjęcia zakłócenie – przez haptyczną estetykę, jej najbardziej rozpowszechniona postać, ta która wkracza i wkraczać będzie do miejskich przestrzeni publicznych, konstruuje obiekty, które są *wiecznie brudne* [RE_8]. **Jednak, tak, jak już wspominałem, estetyka haptyczna obliguje swoich depozytariuszy do działania, zmusza**

⁵⁰⁰ Tamże.

⁵⁰¹ Tamże.

⁵⁰² Tamże.

⁵⁰³ Agnieszka Woźniak, *Mamy maszynę, teraz Tumska musi lśnić*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 6 grudnia 2007.

⁵⁰⁴ Tamże.

do interwencji, w tym wypadku bardzo skutecznie, owe 300 tys. zł wydane przez płocki magistrat na maszynę czyszczącą (plus ciągły koszt jej utrzymania) można zapisać na jej konto, i jest to doskonały przykład tego, jak nie-ludzki aktor redefiniuje zbiorowość, na pewno można było te pieniądze zagospodarować inaczej, na pewno są w Płocku ważniejsze problemy, aniżeli czystość w salonie miasta.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na dwa szczególne przypadki zakłócających rzeczy/osadu, chodzi o wzmiankowany już wcześniej chleb rzucający gołębiom oraz pewną reklamę (wizualną), która „popsuła” Tumską.

Reklamy „psujące” Tumską

Zacznijmy od tego, iż wypracowana przez płocki magistrat „Koncepcja rewaloryzacji ul. Tumskiej w Płocku” zakładała zlikwidowanie „niekontrolowanej działalności reklamowej” (określenie moje). Nowa Tumska, salon miasta, miała być wolna od obcych elementów architektonicznych (m.in. *wtórne daszki i wystawki*) i miała posiadać jednolity system reklamowo-informacyjny⁵⁰⁵. W opublikowanym w lokalnej GW artykule „Rozstrzygnięcie konkursu na Tumską” (11 czerwiec 2003) zostało to określone jako ujednoczenie parterów zniekształconych niekontrolowanymi przebudowanymi witrynami i zeszeconych reklamami⁵⁰⁶. W „Koncepcji rewaloryzacji...” uporządkowanie działalności reklamowej podane jest jako wymóg konserwatorski⁵⁰⁷. Wydaje się jednak, iż powinniśmy myśleć o tym raczej jako o zaleceniu konserwatorsko-estetycznym (co też potwierdzają późniejsze reakcje na instalowane na Tumskiej reklamy). W ramach zwycięskiego projektu opracowano system jednakowych reklam umieszczanych na taflach przezroczystego szkła (wyjaśniam, chodzi o reklamy sklepów, a nie system informacji miejskiej)⁵⁰⁸, ta część projektu nie została jednak zrealizowana. **Niechęć do reklam pozostała, z tym, że przedzierzgnęła się we wtórną reakcję estetyczną, troska o zachowanie pierwotnego**

⁵⁰⁵ *Koncepcja rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku*, dz. cyt., s. 1 i nast.

⁵⁰⁶ Agnieszka Ciesiulska, *Rozstrzygnięcie konkursu na Tumską*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 11 czerwca 2003.

⁵⁰⁷ *Koncepcja rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku*, dz. cyt., s. 2.

⁵⁰⁸ Agnieszka Ciesiulska, *Rozstrzygnięcie konkursu na Tumską*, dz. cyt.

porządku architektonicznego została usunięta na dalszy plan, na czoło wysunęło się zaś odczucie wizualnego zakłócenia.

Dnia 1 lipca 2006 roku, kiedy część Tumskiej była już wyremontowana i oddana do użytku, na forum miasta Płocka (*Moje Miasto Płock*) pojawia się wpis „Kto psuje Tumską?”⁵⁰⁹, jego autorem jest jeden z administratorów strony, ów wpis jest o tyle dziwny, iż zawiera wypowiedzi (odpowiedzi na pytanie administratora? / wymyki z gazet?) osób kierującymi instytucjami miejskimi (Wydział Ochrony Środowiska, Służba Ochrony Zabytków, osoby zajmujące się rewitalizacją starówki), nie rozstrzygając kim jest ów administrator przejdźmy do treści jego postu: *Na Tumskiej dzieje się coś bardziej niepokojącego od wycinki drzew. Na pierwszym wyremontowanym deptaku stanęła pierwsza wolno stojąca reklama. Do granitowych siedzisk, stylizowanych latarni pasuje – delikatnie mówiąc – jak pięść do nosa. Jest nielegalna – obowiązkowej zgody nie wydał ani konserwator zabytków, ani Miejski Zarząd Dróg. Projekt nowej Tumskiej nie dopuszcza takich reklam*⁵¹⁰. Choć eliminacja reklam z Tumskiej podyktowana była względami konserwatorsko-estetycznymi, atakowane są one z pozycji estetycznych, reklama „psuje” Tumską, z tego powodu, iż nie pasuje do granitowych siedzisk i stylizowanych latarni (trudno orzec, o które latarnie chodzi, na Tumskiej są dwojakiemu rodzaju: jedne – proste, białe, „skompresowane”, utrzymane w konwencji estetyki haptycznej, drugie – stylizowane na XIX-wieczny wystrój ulicy, będące estetyką wizualną; tych drugich jest więcej, te pierwsze bardziej chyba zapadają w pamięci, wydaje się też, iż w parze z granitowymi siedziskami idą latarnie haptyczne), a nie dlatego, że niszczy zabytkową zabudowę, czy historyczny charakter ulicy. To nie koniec rozprawy z reklamami, około pięć miesięcy po zakończeniu remontu ulicy (maj 2007) na Tumskiej pojawia się kolejna „nielegalna” reklama (tym razem dysponuję zdjęciem).

⁵⁰⁹ *Kto psuje Tumską*; <http://www.mojemiastoplock.fora.pl/search.php?mode=results>.

⁵¹⁰ Tamże.



Ulica Tumska, Płock,
fot. Ireneusz Cieślak
(źródło: archiwum płockiej GW)

Znów, jak w przypadku nieczystości, do dzieła przystępują reporterzy Gazety. W artykule „Reklama na Tumskiej jest legalna, ale zniknie” Hubert Woźniak – jeden z najzagorzalszych orędowników nowej Tumskiej i usuwania z niej wszystkiego, co nią nie jest – odnośnie widocznej na powyższym zdjęciu reklamy pisze: *Jej pojawienie się po zakończeniu remontu deptaka było zaskakujące, bo projekt nowej Tumskiej zakładał m.in. usunięcie wszystkich takich wolno stojących elementów. Miał to być wyjątkowo restrykcyjnie przestrzegany zakaz, by salonu miasta nie szpeciły przypadkowymi obiektami*⁵¹¹. Wtórzuje mu jedna z radnych Płocka, w interpelacji do prezydenta miasta pisze: *Proszę o usunięcie z ul. Tumskiej nieestetycznej reklamy promującej szkoły policealne, usytuowanej obok dawnych Domów Towarowych Centrum*⁵¹². Dziennikarz wyjaśnia sprawę i uspokaja płocczan, osoba, która wystawiała reklamę otrzymała na to zgodę jeszcze przed przebudową Tumskiej, dzierżawa wygasa jednak z końcem maja i nie zostanie przedłużona, tak, że *1 czerwca reklamy już nie będzie. Nie tylko ze względów estetycznych. Drogowcy nie chcą już wydawać zezwoleń na takie wolno stojące tablice, ponieważ ostatnie wichury pokazały, że mogą być one bardzo niebezpieczne dla przechodniów*⁵¹³. Gdyby nie zdjęcie pewnie uwierzylibyśmy, iż faktycznie mamy do czynienia z reklamą nieestetyczną, wyobraziłibyśmy sobie może jakąś chałupniczo wykonaną tablicę albo plastikowy stand, które rzeczywiście można by uznać za elementy szpecące ulicę, jest jednak inaczej, owa tablica to schludna, profesjonalnie wykonana

⁵¹¹ hw (Hubert Woźniak), *Reklama na Tumskiej jest legalna, ale zniknie*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 27 maja 2007.

⁵¹² Tamże.

⁵¹³ Tamże.

reklama, przedstawiająca przy tym młodych, dynamicznych ludzi, dlaczego więc tak bardzo przeszkadza, dlaczego została uznana za nieestetyczną? Owszem, można by powiedzieć, iż dziennikarz i radna spełniają swój obowiązek – bronią zasad użytkowania ulicy (reklam miało nie być), jest to jednak tylko połowa prawdy, niezgoda na tę tablicę to już, jak sądzę, „efekt Tumskiej”, wtórna reakcja estetyczna, owa – utrzymana w konwencji estetyki wizualnej – reklama po prostu nie pasuje do nowego wystroju ulicy, kłóci się z nim, kwestionuje go, rozbija całość skonstruowaną przy pomocy szarych kolorów, i to właśnie – w takim samym, o ile nie większym stopniu – jest powodem interwencji dziennikarza i radnej. W ogólnym rozrachunku widoczna na zdjęciu reklama ma taki sam status jak pety, kapsle po piwie i chleb rzucający się gołębiom, jest zakłóceniem, które trzeba czym prędzej usunąć. **Oznaczałoby to, iż namnażająca się zwolna w przestrzeni polskich miast estetyka haptyczna, w którą wpisana jest niezmiennie redukcja jakości wizualnych, będzie – poprzez swych depozytariuszy – dyscyplinować (zniechęcać, utrudniać funkcjonowanie, a nawet generować straty) te formy działalności gospodarczej, które są wizualną różnorodnością i/lub ogłaszają się poprzez wizualną różnorodność, nie wspominając już o tych, którym towarzyszy przy tym estetyka typu *hand made*.** Zwróćmy uwagę, iż ekonomia zaniedbanych śródmieści taka właśnie jest, ów drugi obieg miejskiej gospodarki, ekonomia *niewidzianego miasta*⁵¹⁴, zyskuje właśnie wroga w postaci estetyki haptycznej, która jeśli dostanie się w jej pobliże, na przykład w trybie modernizacji / rewaloryzacji / rewitalizacji, będzie starała się ją jakąś zneutralizować.

Chleb rzucający się gołębiom

Jak pamiętamy o „niechlujnie rozrzuconym chlebie dla gołębi” raportowali redaktorzy płockiej GW w swoim pierwszym artykule napisanym po oddaniu ul. Tumskiej do użytku w grudniu 2006 roku. Wątek ten powraca jako komentarz do artykułu „Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza”⁵¹⁵ opublikowanego 18 września 2008, w którym, to ważne, temat chleba rzucającego się gołębiom się nie pojawia (artykuł traktuje o wandalizmie

⁵¹⁴ Strona internetowa projektu „Niewidzialne Miasto”: www.niewidzialnemiasto.pl. Klikając na zakładkę „reklama” oczom naszym ukaże się pole estetyki powiązanej z ekonomią drugiego obiegu.

⁵¹⁵ Hubert Woźniak, *Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 18 września 2008.

na Tumskiej, który jest przypisywany osobom mieszkającym w okolicznych kamienicach, to zagadnienie omawiam w dalszej części tekstu). Jedna z czytelniczek pisze: *Pracuję przy Tumskiej i obserwuję tę ulicę codziennie. Zastanawiam się gdzie jest to cudo urządzenie, które miało czyścić ulicę i zbierać nawet przyklejone do posadzki gumy do żucia. Tumska sprawia wrażenie ulicy niechlujnej. Co prawda czasami widuję panie, które sprzątają śmieci, ale pozostają brudne, pochłapane płyty z niezliczoną ilością przyklejonych gum. Obserwuję jak ludzie rzucają na ulicę pety po wypalonym papierosie. Przez jakiś czas starszy pan przynosił spore ilości chleba i wyrzucał na ulicę dla gołębi. Za którymś razem zwróciłam mu uwagę żeby tego nie robił, bo wygląda to okropnie. Nie wspomnę już o osobnikach, na widok których czuje się po prostu odrazę, no, ale to są ludzie, którzy też mają prawo przebywać na Tumskiej⁵¹⁶. Choć interesuje nas tutaj rzucanie chleba gołębiom, warto zwrócić uwagę na to, iż pośród różnych zakłóceń pojawiają się także ludzie, na widok których autorka postu czuje odrazę, owa odrazą to również wytwór estetyki haptycznej, gorzej, iż zwraca się ona ku niezamożnym osobom zamieszkującym w kamienicach przy płockim deptaku, osoby te stają się „naturalnym” celem estetyki haptycznej, ich ubóstwo przylega bezpośrednio do sterylnej przestrzeni ulicy. Wracając do gołębi, postanowiłem uwypuklić tę wypowiedź, bowiem w tym geście zmięgowania starszego człowieka karmiącego gołębie jest coś przykrego i coś strasznego zarazem. W sumie nie wiadomo kto lub co jest tutaj nie na miejscu, mogą to być okruchy chleba, może to być gołąb, lecz równie dobrze może to być ów starszy człowiek, zakładam jednak, iż chodzi o to pierwsze. **Ustalenie tego nie jest jednak najważniejsze, ważne jest to jak dalece dyscyplinująca (zobowiązująca) może być estetyka haptyczna, emocje tej starszej osoby (przecież ów staruszek mógł myśleć, iż ktoś kto widzi jego zachowanie, podziwiał go za to, docenia jego wrażliwość, okazało się, że jest zupełnie inaczej) i sam fakt dzielenia się chlebem z ptakami (mający pewne emocjonalne, kulturowe, a nawet religijne umocowanie) zostały podporządkowane temu, aby w salonie miasta było czysto.** Owszem, możemy przyjąć, iż autorka postu to po prostu osoba nieczuła, wydaje mi się jednak, iż jej nieczułość ma tyleż wewnętrzne (charakterologiczne), co zewnętrzne (środowiskowe) uwarunkowania.*

⁵¹⁶ Tamże (komentarz na forum).

b) przyroda/zwierzęta

Zacznijmy od przyrody, jak widać na zamieszczonych wyżej zdjęciach na starej Tumskiej były duże, rozłożyste, stykające się koronami drzewa, w toku rewaloryzacji drzewa te wycięto a na ich miejsce posadzono małe, niskie klony kuliste i podobne im akacje (to, iż na Tumskiej rosły duże drzewa miało kolosalne znaczenie dla mieszkających tam ludzi, omawia to zagadnienie w dalszej części tekstu) Opracowana przez Urząd Miasta Płocka „Koncepcja rewaloryzacji...” nie zakładał wycinki drzew, zaproponował ją architekt nowej Tumskiej, znów najpełniejszym źródłem informacji wydaje się post „Kto psuje Tumską”: *Argumentów miał wiele: wymiana zieleni ma przywrócić ulicy jej historyczną skalę. Istniejące drzewa, mocno zdeformowane, często zagrażające bezpieczeństwu, puste w środku, w każdej chwili mogły runąć. Według Nowakowskiego były przeszkodą w skoordynowaniu ruchu pieszego, wprowadzeniu nowego oświetlenia, bezkolizyjnej wymianie infrastruktury. Uznał więc, że niezbędna jest lokalizacja nowych drzew i krzewów w jednej linii nasadzenia. Wybrał klony kuliste, bo jak podkreśla harmonizują z architekturą Tumskiej i jej skalą (mają maks. 5 metrów), nie zasłaniają elewacji, są odporne i nawet zimą mają wyraźnie ukształtowaną koronę, którą łatwo widowiskowo oświetlić np. w czasie świąt*⁵¹⁷. Jak podaje dalej autor postu: *Rację przyznała mu kierowniczka ratuszowego wydziału ochrony środowiska Alina Węgrzyn. Co więcej, w decyzji podkreśliła, że stare drzewa nie były starannie dobrane, za to w złej kondycji, zdeformowane*⁵¹⁸. W trakcie rozmowy ze mną architekt nowej Tumskiej na pytanie o wycinkę drzew rzucił: *wiechcie – puste w środku, zimą sterczące jak miotły*, po czym dodał, z nieukrywaną satysfakcją, iż sam podjął decyzję o wycinie, i że nawet dzwoniło do niego, aby potwierdzić, iż drzewa faktycznie były w środku puste. Jakkolwiek lista argumentów przemawiających za wycinką jest długa, sądzę, że usunięcie drzew było podyktowane przede wszystkim względami estetycznymi. Po pierwsze, osoba z wydziału ochrony środowiska argumentując przeciw starym drzewom porusza przede wszystkim kwestie estetyczne – stare drzewa nie były starannie dobrane i były zdeformowane – co powinno dziwić, bo co estetyka ma do ochrony środowiska (zwracam uwagę, iż wypowiedź ta pochodzi z lipca 2007, kiedy to część nowej Tumskiej została już oddana do

⁵¹⁷ *Kto psuje Tumską*; <http://www.mojemiastoplock.fora.pl/search.php?mode=results>.

⁵¹⁸ Tamże.

użytku, jak sądzę mamy tu do czynienia z haptyczną redukcją). Po drugie, poza kontekstem oficjalnym architekt nowej Tumskiej podkreśla przede wszystkim „brzydotę” obecnych niegdyś na Tumskiej drzew (wiechcie, miotły). Po trzecie w końcu, drzewa, które pojawiały się na nowej Tumskiej – uładzona haptyczna przyroda – potwierdzają, iż od początku chodziło tu o estetyzację. **Duże, nieregularne, wymykające się porządkowi matematycznemu drzewa musiały zniknąć z Tumskiej bowiem nie pasowały czy też nie tworzyły haptycznej estetyki. Poza tym, ich niekontrolowana naturalność przynosiła ze sobą pewną wiązkę „brudu” – mchy, porosty, charakterystyczny drzewny nalot – którą neutralizuje porządek geometryczny uładzonej przyrody.** Wycinka rosnących na Tumskiej dużych drzew i zastąpienie ich małymi formami kulistymi to haptyczna redukcja, inne powody to konieczna otoczka.

Zupełnie podobnie rzecz się ma z innym fragmentem (miejskiej) przyrody – kwiatami – one również nie wróciły na Tumską po rewaloryzacji, mieszkający tam ludzie bardzo nad tym ubolewają, zwłaszcza kobiety (do tego zagadnienia również wrócę w dalszej części tekstu). Zapytany o to dlaczego na nowej Tumskiej nie ma kwiatów, projektant ulicy odpowiedział: *w Polsce – na Zachodzie już się od tego odchodzi – ciągle jest ta Cepelia*, wykonał przy tym ruch rękoma wskazujący na podnoszenie się czegoś ku górze, wydstawanie się czegoś na powierzchnię. Z jednej strony, uwzględniając kontekst lokalny, można by powiedzieć, iż kwiaty kojarzą się z ludową estetyką PRL, są przeżytkiem, który zupełnie nie pasuje do dynamiki współczesnego społeczeństwa polskiego, z drugiej strony, myśląc kategoriami bardziej ogólnymi, można by niechęć do kwiatów tłumaczyć po prostu tym, iż odbierane są one jako nienowoczesne, nie zgodne z dynamiką nowoczesnej kultury, z trzeciej strony – ku czemu się skłaniam – znikanie kwiatów z przestrzeni polskich miast, i w ogóle z przestrzeni życia współczesnych ludzi, zwłaszcza tych bardziej zamożnych (ideał „ogródka” to na dzień dzisiejszy równo przystrzyżony trawnik; w istocie słowo „ogródek” w przypadku opisu przestrzeni przydomowej klasy średniej jest równie nieadekwatne jak słowo „budka” w przypadku opisu stawianych dziś budek telefonicznych, patrz wcześniejsze partie tekstu), można umieścić na wektorze zwrotu haptycznego, **kwiaty są krańcowo nie-haptyczne: po pierwsze – są kolorowe, są kwintesencją estetyki wizualnej, po drugie – są naturalne, soczyste, są posadzone w ziemi i z niej się wydobywają, wymagają podlewania, przesadzania, pachną, gromadzą się przy nich robaki i owady, wszystko to konstruuje trudną do pogodzenia z estetyką**

haptyczną „nieczystość”, i właśnie tę „nieczystość” mógł mieć na myśli projektant Tumskiej mówiąc o Cepelii i znacząc ciałem ruch z dołu ku górze.

Kolejną formą dyscyplinowania/usuwania przyrody jest neutralizacja ziemistości (była o tym mowa w kontekście kwiatów, myślę jednak, iż warto ten aspekt haptycznej redukcji dodatkowo podkreślić). **Estetyka haptyczna dąży do tego, aby za wszelką cenę ukryć ziemię, ta, w której rosną krzewy i drzewa na Tumskiej schowana jest skrzętnie pod warstwą równo ułożonych ozdobnych kamyków i przykryta jest dodatkowo metalowymi i granitowymi kratami.** Tego rodzaju rozwiązania stosowane są wszędzie tam, gdzie pojawia się estetyka haptyczna, ozdobne kamyki mogą zostać zastąpione na przykład równo ułożonymi wiórami drzewnymi, cel jest jednak ten sam – wyeliminować nieczystość, która przychodzi wraz z ziemią.

Można by zapytać dlaczego poświęcam tutaj tyle miejsca haptycznej redukcji ukierunkowanej na drzewa, kwiaty i ziemię (powinni mnie, jako socjologa, interesować przecież przede wszystkim ludzie). Po pierwsze – zmiany te rzutują na ludzką część badanej przeze mnie zbiorowości, wykażę to w dalszej części tekstu. Po drugie – uważam, że warto o tym pisać, od jakiegoś już czasu z naszych miast znikają duże, rosące „po swojemu” i brudzące drzewa, kolorowe kwiaty (centralny plac miejski usłany kwiatami kojarzy się dziś z prowincją, a jeszcze tak dawno przecież miasta stawały w szranki o to, które posiada najpiękniejszy dywan kwiatowy – RE_17), a nawet ziemia (niegdyś zawsze obecna w wysepkach, w których pośród betonu rosły drzewa), powinniśmy spróbować ustalić dlaczego przestaliśmy lubić drzewa i kwiaty.

Jeśli zaś o zwierzęta chodzi, to haptyczna redukcja dotyczy przede wszystkim psów (gołębi chyba w mniejszym stopniu), w zasadzie chciałbym tutaj zwrócić uwagę na jedną wypowiedź – komentarz do artykułu „Zadbajmy o Tumską” (26 grudzień 2006), a więc tego, który ukazał się tuż po oddaniu do użytku płocczan całej ulicy. Redaktorzy lokalnej GW nawołują tam do zmiany nawyków, dbania o czystość i przestrzegania zakazu wjazdu, pada między innymi głos przeciw karmieniu na ulicy gołębi, post, na który chcę zwrócić uwagę dotyczy jednak psów, jest krótki, lecz treściwy: *Proponuję wprowadzić zakaz wprowadzania psów na Tumską, ponieważ już zauważyłem nieczystości po nich*⁵¹⁹. Można

⁵¹⁹ Agnieszka Woźniak, Hubert Woźniak, Sebastian Śmietanowski, *Zadbajmy o Tumską*, dz. cyt., (komentarz na forum).

jeszcze zmieścić inny komentarz, bardziej emocjonalny, ale mniej restrykcyjny: *A może nie tylko o samochodach droga Redakcjo, a o bardzo przyziemnym problemie – zaszara ta ulica jest niestety dosłownie... Przykre, że Polacy zamieniają każdy kawałek kraju w psi kibel, ale już doprawdy, na głównej ulicy w mieście to już przesada... O samochodach to jakoś tak elegancko pisać, o sygnalizacji świetlnej też, a o psim g.....nie jakoś nikt nie pisze*⁵²⁰. Nie zamierzam oczywiście roztaczać parasola ochronnego nad ludźmi, którzy nie sprzątają po swoich pupilach, zachowanie takie jest bezwzględnie naganne, **chcę tylko zwrócić uwagę jak dalece restrykcyjna potrafi być estetyka haptyczna, w imię zachowania czystości pada propozycja wyeliminowania psów z przestrzeni ulicy Tumskiej, nie chodzi ani o to, aby po nich sprzątać, ani o to, aby ich pilnować – ma ich po prostu na Tumskiej nie być. I choć rzecz dotyczy zwierząt, ten sposób myślenia wydaje mi się uniwersalny, pochwytuje również ludzi (co też potwierdzają reakcje na obecność pewnych kategorii osób na Tumskiej, patrz niżej), sterylne przestrzenie publiczne to przestrzenie o ograniczonej dostępności, mogą w nich przebywać tylko wybrani, wielu to nie dziwi i wielu poprze takie stanowisko, o czystość trzeba przecież dbać, czystość sama się uzasadnia i nie podlega dyskusji.**

c) miejsca

„Miejsca” to w zasadzie jedno miejsce – bar mleczny Pod Arkadami, który do połowy roku 2010 funkcjonował przy ulicy Tumskiej (kiedy byłem w Płocku w grudniu 2010 roku bar był już zamknięty, na drzwiach wisiała kartka, iż przetarg na lokal odbędzie/odbył się w październiku 2010). Przypadek wyrugowania z płockiego deptaku baru Pod Arkadami jest bardzo pouczający, to tutaj najpełniej chyba ujawnia się zdolność estetyki haptycznej do przebudowywania zbiorowości.

Po zakończeniu procesu rewaloryzacji Urząd Miasta Płocka zaprosił właścicieli nieruchomości zlokalizowanych przy płockim deptaku, przedsiębiorców i przedstawicieli organizacji pozarządowych do wzięcia udziału w programie, którego celem miała być rewitalizacja Tumskiej (program ADHOC). Efektem tych prac była lista postulatów, które pracujące w ramach programu grupy przekazały jeszcze w 2007 roku płockiemu ratuszowi. Postulaty podała do publicznej wiadomości Gazeta, w artykule „Ludzie z

⁵²⁰ Tamże (komentarz na forum).

Tumskiej postulują”, z dnia 30 lipca 2007, Agnieszka Woźniak pisze: *Trzeba zamknąć bar mleczny! Obudować kamienne siedziska! Zadbać o dojazdy do posesji! I poprawić wygląd kamienic!*⁵²¹. To pierwsze – dodajmy, napisane grubą czcionką – słowa, które dziennikarka skreśla pod tytułem, sugerując tym samym, iż zamknięcie baru mlecznego jest węzłowym problemem nowej Tumskiej. W dalszej części tekstu autorka jest bliższa prawdy: *Listę [problemów] otwiera sprawa braku dojazdów do posesji od Tumskiej, co utrudnia, a czasem uniemożliwia prowadzenie tu działalności gospodarczej. [właściciele nieruchomości chcą] poprawy wyglądu kamienic i podwórek. Na nowym deptaku nie podobają im się kamienne siedziska...*⁵²², tym razem bar mleczny wymieniony jest na końcu⁵²³. Dodajmy, iż zgodnie z wynikami badań, które Urząd Miasta Płocka przeprowadził pośród właścicieli i zarządców nieruchomości zlokalizowanych przy ul. Tumskiej, a których celem było pozyskanie informacji odnośnie: stanu budynków, planowanych remontów, zapatrywań i pomysłów na przyszłość ulicy Tumskiej, gotowości do udziału w planowanym procesie rewitalizacji, zapatrywań na planowaną przez Urząd Miasta zmianę sposobu wykorzystania podwórek oraz tego, co się na nowej Tumskiej podoba, a co nie⁵²⁴, na bar Pod Arkadami, jako na ten element ulicy, który się nie podoba, było jedno wskazanie⁵²⁵. Choć postulat nie wydawał się ani mocny, ani ważny na biurko wiceprezydenta Płocka (osoby doglądającej Tumskiej ze strony magistratu) trafił apel, w którym działające w ramach ADHOC osoby domagają się zamknięcia baru⁵²⁶. Agnieszka Woźniak, autorka tekstu „Ludzie z Tumskiej postulują”, pisze z tej okazji artykuł „Co z barem mlecznym na Tumskiej” (oba teksty dzieli dziesięć dni), który otwiera pytaniem *Czy w salonie miasta jest miejsce na bar mleczny Pod Arkadami?*⁵²⁷. W swoim artykule zamieszcza wywiad z osobą prowadzącą bar, w trakcie którego zostaje ona skonfrontowana z trudnym dla niej faktem:

⁵²¹ Agnieszka Woźniak, *Ludzie z Tumskiej postulują*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 30 lipca 2007.

⁵²² Tamże.

⁵²³ Tamże.

⁵²⁴ *Program ulicy Tumskiej*, dz., cyt., ss. 46-53.

⁵²⁵ Wyniki ankiety zostały opublikowane w: *Program ulicy Tumskiej*, dz. cyt., ss. 46-53.

⁵²⁶ Agnieszka Woźniak, *Co z barem mlecznym na Tumskiej*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 9 sierpnia 2007

⁵²⁷ Tamże.

Jedni mówią, że ma 50 lat, inni że 70. Ja pracuję tu od 1978 roku – mówi DM. Bar prowadzi razem z HH. – Uczestniczę w spotkaniach poświęconych rewitalizacji Tumskiej. Jestem w jednym z zespołów roboczych. Znam temat. Wiem, że mam wielu przeciwników. Nasz bar to od lat temat morze. Już w latach 90. miał tu powstać salon samochodowy. Wtedy obronili nas ludzie, do ratusza chodziły całe pielgrzymki.

Agnieszka Woźniak: Kiedy miasto uwolniło swoje lokale, stanęła pani do przetargu.

DM: Od 1990 roku poszły na przetarg. Nasz czynsz przebito ponad 30 razy, ale wygraliśmy. Płaciliśmy potworne pieniądze. Przetargi powtarzano co trzy lata, za każdym razem stawka rosła. Byliśmy u kresu wytrzymałości. Chcieliśmy zrezygnować. Wtedy miasto zwolniło nas z przetargu i obniżyło czynsz o połowę. Zaczęliśmy normalnie żyć.

AW: I tak zostało do dziś. Do kiedy ma pani umowę?

DM: Jeszcze na 2,5 roku. Miesięcznie płacimy ponad 4 tys. zł czynszu. Remont robimy co roku, kupujemy sprzęt, malujemy. Nieraz przyczyniliśmy się do zmniejszenia bezrobocia. Tak dużo zrobiliśmy dla miasta. W czasie najcięższych mrozów, ci którzy nie mieli dokąd iść, całe noce u nas siedzieli. W Wigilię nikogo nie zostawiliśmy.

AW: A co z argumentem, że bar mleczny nie pasuje do salonu miasta, w którym miejsce jest tylko dla drogich restauracji i markowych sklepów?

DM: Powinam wyszykować bar pięknie jak cukiereczek, bombonierkę. Odmalować, odremontować, dopasować do wymogów nowej Tumskiej. Zmienić witryny, kolorystykę. I dalej funkcjonować.

AW: To dlaczego jeszcze tego pani nie zrobiła?

DM: Bo lokal nie należy do mnie. Nie mogę dostać na niego żadnej dotacji. Nie chcę też ryzykować. Zainwestuję, a potem zrobię komuś prezent. Ja tu jestem od 30 lat! I choćbym bardzo chciała, nie mogę wykupić baru. Mimo że zgodzili się na to radni. Bo podjęta przez nich uchwała ma wadę prawną. Zapisano w niej, że to lokal z przeznaczeniem na bar mleczny, a nie można z góry określać profilu działalności. I znów przedłużono mi tylko umowę na wynajem, na kolejne trzy lata.

AW: A gdyby miasto zaproponowało pani inny lokal, też w centrum, ale nie przy Tumskiej.

DM: Inny lokal? Nie miałby racji bytu! To miejsce ma tradycję. Poza tym jestem za stara, żeby wszystko przerabiać, przenosić. Albo odejść, albo dostanę szansę na normalne funkcjonowanie we własnym lokalu. To nie sklep, w którym wystarczy półkę zmienić. To gastronomia, produkcja, urządzenia, wymogi sanepidu... Inni po pół roku mogą wykupić lokale. Czym ja się od nich różnię?

Po jednej stronie historia, przywiązania do miejsca, pamięć stoczonych w jego obronie potyczek, współczucie, pomoc bliźnim w najtrudniejszych chwilach, poczucie (trudnej) więzi z miastem, tym wszystkim jest bar Pod Arkadami dla ludzi, którzy nim kierują, po drugiej stronie – argument, iż bar mleczny nie pasuje do salonu miasta. Reakcja dziennikarki na wzmiankę o wigilijnej pomocy jest doprawdy druzgocąca, jakby te słowa nie zostały wypowiedziane, to wszystko nieważne wobec salonu miasta, samo

skonfrontowanie osoby prowadzącej bar z faktem, iż „nikt jej lokalu tutaj nie chce” i wystawienie tego na widok publiczny wydaje mi się brutalne, dodajmy do tego co i rusz ujawniający się napastliwy ton (np. *To dlaczego Pani jeszcze tego nie zrobiła?*), jest w tym wszystkim coś z opisywanego wcześniej mitygowania staruszka karmiącego gołębie. Skąd ta nieczułość? Dlaczego bar mleczny stał się solą w oku dziennikarki? Dlaczego jeden głos niezadowolenia przerodził się w apel do wiceprezydenta miasta? Dlaczego wreszcie umowy najmu nie przedłużono (jak pisałem lokal nie funkcjonuje mniej więcej od połowy 2010)? Otóż dlatego, że **wcześniej – na starej Tumskiej – bar Pod Arkadami nie był węzłem „nieczystości”, z chwilą gdy jego otoczeniem stała się sterylna estetyka haptyczna, wszystko, co jest z tego typu miejscami związane (słusznie bądź nie, to bez znaczenia) – ludzie starsi, ubożsi, bezdomni, niedołążni, wysłużone sztuce i naczynia wielokrotnego użytku, emaliowane, wyrobione meble, zapachy i uposażenie kuchni, zapchane okienko zwrotu naczyń, resztki jedzenia na talerzach etc. – „wydostało się” na zewnątrz i zaczęło przeszkadzać, doskwierać.** Owszem, można powiedzieć, iż zniszczyło go samo hasło „Tumska salonem miasta”, wydaje mi się jednak, że salon „wyposażony” w duże drzewa, kwiaty, ziemię i drewniane ławki nie miałyby tej samej siły rażenia (miałyby daleko mniejszą). Bar mleczny wyszedł zwycięsko z wielu potyczek, uległ pod naporem estetyki haptycznej, jedni mówili, że miał 50, inni, że 70 lat, jego właścicielka pracował w nim około 40 lat, można było się tam udać w Wigilię, jeśli nie miało się dokąd pójść.

d) ludzie (...to największy problem Tumskiej)

Nowa Tumska definiuje i dyscyplinuje/usuwa ludzi-zakłócenia w dwóch trybach – *ex ante* i *ex post*.

Tryb *ex ante* to granitowe siedziska, pierwsze co przychodzi na myśl kiedy się na nie patrzy to, że usiąść się na nich nie da, początkowo myślałem, że to po prostu pomyłka, niedopatrzenie, posunięta do granic rozsądku estetyzacja, rzeczywistość okazała się inna, siedziska od początku zostały pomyślane tak, aby – jak ujął to projektant ulicy – *menel nie mógł się tam położyć, żeby możliwy był tylko chwilowy wypoczynek, można tam sobie na przykład torbę z zakupami postawić*⁵²⁸, między innymi przerwa pomiędzy ustawionymi w

⁵²⁸ Wszystkie wypowiedzi projektanta Tumskiej to cytaty z pamięci (spisane zaraz po wywiadzie), niestety nie udało mi się uzyskać zgodny na nagranie rozmowy.

rzędzie (albo anty-rzędzie) siedziskami (patrz pierwsze zdjęcie Tumskiej jakie zamieściłem w tym rozdziale) jest po to, aby wyeliminować leżenie. W trakcie rozmowy ze mną projektant nowej Tumskiej zdradza swój pogląd na przestrzeń publiczną w Polsce i mówi o wynikłej stąd zasadzie projektowania: *w Polsce projektuję tylko z granitu i szkła, bo inaczej się nie da, siedzą sobie menele, obok stoi butelka po piwie, tak to wygląda*, kiedy indziej – nie wiem jednak, czy myśli te układają się w jedną logikę – dodaje: *granit można łatwo utrzymać w czystości, można łatwo umyć wodą, szlauchem, podobnie jak blachę kwasową* [kosze na Tumskiej są wykonane z blachy kwasowej]. Logika, którą podpowiadają te wypowiedzi jest taka: [1] niska ocena przestrzeni publicznej (osoby pijące alkohol, śmiejące, brudzące) – [2a] granit jako materiał trudny do zniszczenia i łatwy do utrzymania w czystości – [2b] siedziska, na których nie da się siedzieć (leżeć), czyli ostateczne wyeliminowanie „meneli”. Zwróćmy uwagę: schemat ten sugeruje, iż haptyczność siedzisk ma charakter przygodny. Tę logikę musimy przebudować, w moim przekonaniu rzeczywisty tryb działania projektanta przedstawia się następująco: [1] estetyka haptyczna jako punkt wyjścia dla całej Tumskiej – [2] niska ocena przestrzeni publicznej napędzana przez kruchą sterylność towarzyszącą estetyce haptycznej – [3a] granit, jako materiał, który łączy jakości haptyczne i łatwość do utrzymania w czystości – [3b] a-funkcjonalne siedziska, które minimalizują potencjalne zakłócenia, chronią estetykę haptyczną. A oto dwa zasadnicze argumenty, które przemawiają za tym, iż to haptyczna estetyka stanowi punkt wyjścia projektu siedzisk. Po pierwsze, wszystkie projekty/realizacje architekta Tumskiej są utrzymane w konwencji estetyki haptycznej, bardzo często mamy tam do czynienia z kombinacją gładkich kamiennych powierzchni i szkła, jest tak również w wypadku tych projektów/realizacji (np. projekt ekskluzywnego hotelu bądź budynku akademii muzycznej), w przypadku których istnieje bardzo małe ryzyko wystąpienia wskazanych przez projektanta zakłóceń; podstawą do sformułowania tego wniosku jest analiza projektów zamieszczonych na stronie internetowej biura. Po drugie, wizualizacje Tumskiej ociekały wręcz estetyką haptyczną, to, co osiągnięto to, można by rzec, plan minimum. **Powtórzmy, aby wszystko było jasne: to, że na zlokalizowanych na płockim deptaku siedziskach nie da się siedzieć jest konsekwencją tego, iż wystrój ulicy myślany był przez pryzmat estetyki haptycznej, która projektuje wokół siebie kruchą, podatną na zakłócenia sterylność, w takim wypadku za formę zakłócenia uznani zostali miejscy kloszardzi („menele”, mówiąc językiem architekta),**

potencjalni użytkownicy małej architektury, siedziska umożliwiające „chwilowy wypoczynek” to forma poradzenia sobie z tym problemem. Otwartym pozostaje przy tym pytanie jaki zakres ma tutaj pojęcie „menel”, obawiam się, iż tą etykietką określani są wszyscy, którzy mogą w jakiś sposób „zanieczyścić” granitowe siedziska, alkohol wcale nie jest do tego potrzebny, wystarczy być ubogim (albo na takiego wyglądać).

Tryb *ex post* to przeniesienie odpowiedzialności za zanieczyszczenie Tumskiej i dokonywane tam akty wandalizmu na okolicznych mieszkańców oraz naciski na ich wykwaterowanie.

Zacznijmy do tego, iż w zamyśle Urzędu Miasta Płocka w podwórkach kamienic zlokalizowanych przy Tumskiej miały z czasem pojawić się obiekty realizujące funkcje kulturalne, handlowe i gastronomiczne, architektom biorącym udział w konkursie polecono zmierzyć się z tym problemem, praca, która wygrała zakładała wprowadzenie *do wszystkich parterów kamienic od frontu ulicy jak i podwórek [...] sklepów, usług i administracji*⁵²⁹. Tej części zwycięskiego projektu jednak nie zrealizowano, nie było to łatwe z tej racji, iż znaczna część kamienic to własność prywatna, a także dlatego, iż w oficynach mieszkają ludzie, których trzeba by przeprowadzić. Musimy o tym wiedzieć zanim przystąpimy do dalszych analiz.

Trzy miesiące po tym jak oddano nową Tumską do użytku na łamach lokalnej GW ukazał się artykuł podnoszący konieczność wykwaterowania ludzi zamieszkujących przy deptaku, jego tytuł to „Starówka: tylko odnawiać czy także przesiedlać” (30 marzec 2007), autorem tekstu jest Hubert Woźniak. Artykuł rozpoczynają zdania: *Niecałe dwa lata temu ARS odnowił kamienicę przy Zduńskiej. Mieszkańców nie przesiedlił. Dziś może brać się do nowego remontu, bo dom został zdewastowany. I jak tu mówić o sukcesach rewitalizacji*⁵³⁰. Kończąc swoje utrzymanie w tym tonie rozważania o rewitalizacji, której bezwzględnie koniecznym elementem zdaniem redaktora Woźniaka jest przesiedlanie, dziennikarz stwierdza: *To samo zadanie [przesiedlanie – MP] stoi przed twórcami programu rewitalizacji ulicy Tumskiej. Ratusz wyremontował deptak za 30 mln zł. Teraz chce pomóc właścicielom nieruchomości w odnawianiu kamienic i podwórek. Wszystko pod hasłem ‘Tumska salonem miasta’. Tyle że wciąż w tym ekskluzywnym salonie goszczą*

⁵²⁹ *Koncepcja rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku*, dz. cyt., s. 10 oraz wywiad z architekt miasta.

⁵³⁰ Hubert Woźniak, *Starówka: tylko odnawiać czy także przesiedlać*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 30 marca 2007.

amatorzy taniego wina, wymiotując na granitową posadzkę! I nie można liczyć na to, że to się samo zmieni po wyremontowaniu elewacji. Skoro z badań wynika, że 40 proc. lokatorów najważniejszej plockiej ulicy to bezrobotni, a nie jakbyśmy tego chcieli elita menedżerska orlenowskich spółek. Blisko 30 proc. ludzi z Tumskiej korzysta ze świadczeń socjalnych. Połowa mieszkań na deptaku to nie apartamenty tylko lokale komunalne i socjalne. Jak obok nich urządzać ekskluzywne restauracje i galerie sztuki?⁵³¹ Artykuł ten to zapowiedź serii artykułów, których wydźwięk będzie zawsze taki sam – ubodzy ludzie mieszkający w kamienicach zlokalizowanych przy ul. Tumskiej brudzą i niszczą ulicę, nie można obok nich wykreować miejsc spędzania czasu wolnego, trzeba ich wykwaterować. Oto lista tych artykułów:

„Starówka: tylko odnawiać czy także przesiedlać”	2007-03-30	Hubert Woźniak
„Pierwsza zrewitalizowana ulica plockiej starówki”	2008-04-10	Hubert Woźniak
„Bez zmiany lokatorów Tumska nie będzie salonem”	2008-04-22	Hubert Woźniak
„W Płocku nie ma salonu”	2008-07-11	Arkadiusz Adamkowski
„Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza”	2008-09-18	Hubert Woźniak

Przyjrzyjmy się bliżej treści dwóch ostatnich artykułów, są one najważniejsze dla interpretacji, ku której zmierzam, artykuł Arkadiusza Adamkowskiego, „W Płocku nie ma salonu”, chciałbym przytoczyć prawie w całości, nie jest długi, a warto to zrobić.

Bar Europejski, Płock, Tumska 5. Poleca się Szanownej Klijenteli. Trunki: koniaki, wina, likiery krajowe i zagraniczne oraz piwa z najlepszych browarów. Nowość w Płocku: piwo na szklanki prosto z beczki". To i inne gazetowe ogłoszenia nie pozostawiały w latach 30. wątpliwości – jeśli po alkohol, to koniecznie na Tumską.

Tamten alkoholowy klimat trwa, tyle że wylał się na salon (bo tak teraz podobno wypada mówić o Tumskiej) i budzi obrzydzenie.

Wczoraj, samo południe. Słońce praży niemiłosiernie, a pan Heniek obiera ogórki. Chłop wie, co to kultura, bo resztek nie ciska przez ramię, tylko do reklamówki. Na nowiutkim granitowym siedzisku kolega Heńka w spodniach z dziurą na kolanie kroi chleb. Będzie zagrycha do ćwiarteczki – ta chłodzi się w... fontannie.

[...]

‘Sami tego chcieliście, teraz będziecie nas mieli w pełnej krasie’ – znad wymiocin, petów, śladów po gumach do żucia zdają się mówić amatorzy taniego wina.

Tumska nie będzie salonem, dopóki nie wyprowadzi się z niej części lokatorów (blisko połowa nie ma pracy, znaczna część korzysta z pomocy społecznej). Niektórzy – jak to niedawno zauważył

⁵³¹ Tamże.

jeden z radnych – wciąż korzystają ze wspólnej toalety na podwórkach, na których co krok miały być przecież przytulne kafejki. Rozsądny człowiek wieczorem tam się raczej nie zapaści.

[...]

Oby nie skończyło się, że Tumska – z nowiutką podłogą i obskurnymi ścianami – umrze równo ze startem wielkich galerii handlowych – Wisły, Mazovii i Mostów. Bo tam będą wiedzieli, jak się promować⁵³².

Artykuł „Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza” Huberta Woźniaka utrzymany jest w poważniejszym tonie. Rozpoczyna się od przywołania przykładu rewitalizacji okolic starego rynku, rewitalizacji udanej, bo wspartej przesiedleniem mieszkających w okolicznych kamienicach ludzi, potem autor tekstu przechodzi do rewitalizacji ulicy Tumskiej, podkreślając fakt, iż w tym wypadku Urząd Miasta popełnił kardynalny błąd⁵³³. *Na ul. Tumskiej od zawsze było strasznie. Nocą lepiej było samemu się tu nie pokazywać. Za dnia mieszkańcy kluczyli między śpiącymi uczestnikami nocnych libacji i śladami po ich balach. Brzydka, zniszczona, zaniedbana⁵³⁴. Następnie redaktor uderza w znaną już nam nutę: Statystyka mówi o tych ludziach wszystko. Z niespełna 600 osób zameldowanych przy ‘salonie miasta’ 40 proc. to bezrobotni. Prawie 160 osób korzysta z pomocy społecznej i świadczeń socjalnych. Ze 191 mieszkań przy ul. Tumskiej – 102 to lokale komunalne i socjalne o niskim standardzie⁵³⁵. Wiemy więc doskonale z kim mamy do czynienia, przeciwnik został nazwany: W efekcie w ‘salonie miasta’ taka oto scena: kilku mężczyzn wieczorem lub rano chwieje się w bramie nad butelką alkoholu i dyskutuje – Widziałeś? Miętowa. Luksus! – nie jest rzadkością. W dodatku ul. Tumska krzyżuje się m.in. z ul. Sienkiewicza – a to już najbardziej zdegenerowana część Starego Miasta. Rano służby komunalne sprzątają i naprawiają: uszkodzone śmietniczki, połamane oprawy oświetleniowe w tablicach ogłoszeniowych, z których giną świetlówki, albo rozbite szyby oszklonych budek telefonicznych. Trochę rzadziej uzupełniają krzaki wyrwane z kilku kamiennych donic i czyszczą małą architekturę z farby⁵³⁶. Artykuł opatrzone jest takim oto zdjęciem:*

⁵³² Arkadiusz Adamkowski, *W Płocku nie ma salonu*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 11 lipca 2008.

⁵³³ Hubert Woźniak, *Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 18 września 2008.

⁵³⁴ Tamże.

⁵³⁵ Tamże.

⁵³⁶ Tamże.



Ulica Tumska, Płock, fot. Tomasz Niestuchowski (źródło: archiwum płockiej GW)

Komentarz do zdjęcia: *Nowoczesny design i zmęczeni życiem panowie – to smutna codzienność najważniejszej ulicy w Płocku.* Po nałożeniu na siebie zdjęcia i tekstu wychodzi na to, że to „zmęczeni życiem panowie”, o których statystyka mówi wszystko, zaprowadzają na Tumskiej ten przemożny strach, niszczą śmietniczki, słupy ogłoszeniowe, wybijają szyby w budkach telefonicznych, wrywają krzewy z kamiennych donic i... brudzą małą architekturę farbą (najpewniej chodzi o grafficiarskie tagi), to oni są największym problemem nowej Tumskiej.

Dwie uwagi do tez stawianych w przywołanych tekstach. Po pierwsze, zaśmiecenie ulicy – zwłaszcza w postaci petów, wymiocin i przyklejonych do podłoża gum do żucia, na co zwraca uwagę autor artykułu – nie jest wcale dziełem osób zamieszkujących przy Tumskiej. Zwieńczeniem deptaku jest ulica Grodzka, gdzie znajduje się zdecydowana większość płockich lokali rozrywkowych, aby się tam dostać, niemal z każdej części miasta, trzeba przejść przez Tumską, to o czym pisze redaktor Adamkowski to pozostałości po nocnych eskapadach, to po pierwsze, po drugie – opisane zanieczyszczenia to po prostu osad, jaki pozostaje po przemierzających się ulicą ludziach (za wyjątkiem wymiocin rzecz jasna). Większość nielicznych komentarzy do tego artykułu utrzymana była w następującym tonie: *Artykuł lekko żenujący... [...] Obecnie, zgadza się, można w dzień spotkać lokatorów Tumskiej, ale jednak większość to zabiegani ludziska, szczególnie młodzież latająca od sklepu do sklepu. Te pety i gupy to głównie oni*

wyrzucają gdzie popadnie. *'Sami tego chcieliście, teraz będziecie nas mieli w pełnej krasie – znad wymiocin, petów, śladów po gumach do żucia zdają się mówić amatorzy taniego wina'*. Skąd to zdanie wytrzasnąłeś – wymiociny na Tumskiej znajdują się po nocnych eskapadach takich pajaców jak ty, odpacykowanych w najlepsze ciuszki, a po 2 browarach rzygających jak kot. Gumy do żucia – lokatorzy Tumskiej nie wydają na taki luksus kasy – zresztą o petach i gumach już pisałem wyżej⁵³⁷. Co więcej, najpewniej mamy tu do czynienia z czystą fabularyzacją, co i rusz napotykamy w treści artykułu na momenty mało nieprawdopodobne: nie wierzę, iż redaktor zdołał poznać imię jednej z osób, jako „zagrycha” służą zazwyczaj ogórki kiszzone, których – w tym akurat wypadku – się nie obiera, nie sądzę, aby przyszło komuś do głowy krojenie chleba na granitowym siedzisku, patrząc na fontanny nie wydaje mi się, aby można było w nich cokolwiek schłodzić (nie gromadzą one wody). Mimo to artykuł jest doskonałym probierzem tego w jaki sposób myśli się o pewnych kategoriach osób w kontekście „nowiutkich granitowych siedzisk” i dlatego warto się nim posiłkować (jak mawiał Jacques Rancière, tekst dokumentalny jest gorszym *dokumentem epoki*, aniżeli tekst fabularyzowany, pierwszy to fragment, wycinek danego czasu-miejsca, drugi to jego esencja, tworząc historię fabularyzowaną twórca streszcza cały świat, rozmieszcza wszystkie jego elementy *na swoich miejscach*⁵³⁸).

Po drugie, nie jest prawdą również to, iż ulica Tumska to była/jest ulica niebezpieczna (sięgając do własnych doświadczeń mogą powiedzieć, iż była/jest to ulica, na której czułem/czuje się zawsze bezpiecznie). Osoby, które zamieszkują przy Tumskiej od bardzo dawna, nawet te, które o starej Tumskiej nie mają najlepszego zdania, mówią, iż była to ulica bardziej „lumpowata”, aniżeli niebezpieczna: „[żona] *Jeżeli, jeżeli jeszcze chodzi o policję, to tam, tak naprawdę na Tumskiej nigdy nic takiego złego się nie działo. Mimo tego, że ona była taka [...] prócz takich incydentów, prawda, że siedzieli, pili, robili sobie jakieś tam biesiady na Tumskiej, to tak naprawdę, to nie było zagrożenia na Tumskiej; [mąż] Nie. To była bardziej lumpowata ulica niż bandziorska*” [RE_33]. Akty wandalizmu, o których pisze autor tekstu „Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza” należałoby rzucić na karb owych nocnych eskapad: miasto – Tumska – Grodzka (i z powrotem). Takie same informacje uzyskałem w trakcie rozmowy z dzielnicowym, który

⁵³⁷ Arkadiusz Adamkowski, *W Płocku nie ma salonu*, dz. cyt., (komentarz na forum).

⁵³⁸ Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2007.

dogląda Tumskiej, *sama Tumska* – twierdzi on – *nie jest problemem, przestępstwa tam popełniane mają charakter napływowy, popełniają jej osoby z innych części miasta.*

To, co mnie interesuje, do czego cały czas zmierzam, to pytanie, na ile to przeniesienie winy za śmiecenie i wandalizm oraz domaganie się wykwaterowania osób zamieszkujących przy Tumskiej jest powodowane „estetyczną różnicą”, mechaniką estetyki haptycznej, dla której osoby uboższe, z racji przypisywanych im parametrów estetycznych (słusznie bądź nie to inna sprawa), są zakłóceniem, z którym trzeba sobie jakoś poradzić. Są dwa zasadnicze argumenty, które poddają w wątpliwość albo nakładają się na interpretację w kategoriach estetyki haptycznej. Po pierwsze, wizja kafejek, restauracji i galerii sztuki w podwórkach kamienic mogła skutecznie napędzać niechęć do osób, które utrudniały tej wizji realizację, zajmując lokale oraz poprzez swoją kłopotliwą obecność (ubóstwo zawsze przeszkadza tym, którzy znajdują się na jego drugim biegunie, również estetycznie, nie potrzeba do tego estetyki haptycznej). Po drugie, *spiritus movements* dziennikarskiej akcji przeciwko ludziom z Tumskiej, Hubert Woźniak, niezmiennie utożsamia rewitalizację z wykwaterowaniem, artykuły, w których tak stawia sprawę były pisane przezeń jeszcze przed tym, jak ruszyła modernizacja Tumskiej i dotyczył rewitalizacji/modernizacji, których charakter był zupełnie nie-haptyczny (zob. np.: „Rewitalizacja starówki: dlaczego stoi w miejscu?”⁵³⁹ /19 stycznia 2005/, „Jak komentują program rewitalizacji płocczanie i samorządowcy?”⁵⁴⁰ /27 czerwca 2005/). Z drugiej jednak strony jeśli przyjrzymy się bliżej temu, czym karmi się przypisanie zaśmiecenie/wandalizmu oraz postulat wykwaterowania w przypadku Tumskiej, okaże się, iż jest w tym bardzo wiele z mechaniki haptycznej redukcji, ludzie, „o których statystyka mówi wszystko” określani są poprzez *obrzydzenie, imię Heniek, obierki po ogórkach, reklamówkę, spodnie z dziurą na kolanie, wymiociny, pety, ślady po gumach, tanie wino, wspólną toaletę na zewnątrz, zdjęcie człowieka ubogiego, który szuka czegoś w reklamówce, u nóg którego widać jakieś plamy, najpewniej po napoju* i skonfrontowani – za każdym razem – z granitowymi siedziskami. Ponownie zwracam uwagę, tytuł „Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza” dopowiedziany przez zdjęcie ubogiego (trudno orzec czy jest to kloszard, może to być przecież zupełnie ktoś inny) może sugerować, iż nie

⁵³⁹ Hubert Woźniak, *Rewitalizacja starówki: dlaczego stoi w miejscu?*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 19 stycznia 2005.

⁵⁴⁰ Hubert Woźniak, *Jak komentują program rewitalizacji płocczanie i samorządowcy?*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 27 czerwca 2005.

chodzi wcale o strach lecz o wstręt. Biorąc to wszystko pod uwagę twierdzę, iż przypisanie zaśmiecenie/wandalizmu oraz naciski na wykwaterowanie są w jakiejś mierze spowodowane (napędzane) mechaniką estetyki haptycznej, która definiuje uboższych ludzi zamieszkujących przy Tumskiej i wszystko, co można im przypisać w kategoriach zakłócenia, trudno zmierzyć jaki jest rzeczywisty wkład gładkich, równych, lśniących powierzchni w nagonkę rozpętaną przez Huberta Woźniaka, być może gdyby na nowej Tumskiej były drewniane ławki i kwiaty dziennikarze nie napisaliby pięciu, lecz dwa bądź trzy artykuły, których ton nie byłby tak napastliwy i krzywdzący. Wydaje mi się, że to właśnie estetyka haptyczna ustanawia charakterystyczny dla tych artykułów skrót myślowy/skrót estetyczny, redaktorzy nie zauważają (nie chcą zauważyć?) tego, iż brud/wandalizm na Tumskiej ma charakter „napływowy”, przypisują go ludziom, których obecność bezpośrednio przylega do sterylnej przestrzeni ulicy.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na **dwa zjawiska/procesy, które korespondują z rewaloryzacją ulicy Tumskiej.**

Zjawisko pierwsze to opisywana przez Stevena Flusty'ego „**paranoja budowlana**” (*building paranoia*). Flusty określa w ten sposób proces kreowania „przestrzeni o ograniczonej dostępności”, czy też „przestrzeni najeżonych”. Ta ostatnia to „przestrzeń, w której nie można swobodnie przebywać, bo strzegą jej na przykład takie wynalazki, jak umieszczone w ścianach polewaczki służące do przeganiania włóczęgów albo występy w murach nachylone tak, by nie dało się na nich siedzieć”⁵⁴¹. Dodam, iż praca *Building paranoia the proliferation of interdictory space and the erosion of spatial justice*⁵⁴² została wydana w roku 1994, Flusty musi zatem opisywać zjawisko, które pojawia się mniej więcej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (najwcześniej w połowie lat osiemdziesiątych).

Drugi proces, który chcę powiązać z rewaloryzacją ulicy Tumskiej w Płocku to popularna w Stanach Zjednoczonych od połowy lat osiemdziesiątych a w Europie Zachodniej od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku **polityka „zerowej tolerancji”, której towarzyszy kryminalizacji nędzy.** Rzeczu opisuje Loïc Wacquant w pracy *Więzienia*

⁵⁴¹ Steven Flusty, *Building Paranoia*, [w:] N. Ellin (red.), *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, New York 1997, cyt. za Z. Bauman, *Razem osobno...*, s. 230.

⁵⁴² W języku polskim tytuł mógłby brzmieć następująco: *Paranoja budowlana – namnażanie się przestrzeni zakazujących i erozja sprawiedliwości przestrzennej.*

nędzy. W roku 1984 z ramienia Manhattan Institute, neokonserwatywnego, prawicowego *think tanku*, zostaje opublikowana w USA książka *Losing Ground* (tytuł polski: *Bez korzeni*) Charlesa Murray'a (współautor niesławnej *The Bell Curve...*), praca ta, powiada Wacquant, dostarczyła pseudo-naukowego uzasadnienia dla dominującego podówczas nurtu polityki anty-socjalnej (wycofywanie się państwa z funkcji opiekuńczych), Murray głosi tam tezę, iż szczodrość państwa wobec słabych nagradza bezczynność i działa demoralizująco, co objawia się „zwłaszcza w obfitości ‘nieprawych’ związków, winnych wszystkim nieszczęściom nowoczesnych społeczeństw z ‘przemocą miejską’ na czele”⁵⁴³. Na początku lat pięćdziesiątych ten sam Manhattan Institute zorganizował konferencję, by potem opublikować specjalny numer pisma *City* poświęcony „jakości życia”, ambicją tej – rozesełanej za darmo do polityków, urzędników, ludzi biznesu i dziennikarzy – publikacji było „ucywilizowanie miasta”⁵⁴⁴. Zawartość tego numeru *City* można zdaniem Wacquanta streścić w postaci „hasła, że ‘świętość miejsc publicznych’ jest niezbędna dla życia miejskiego i *a contrario* ‘nieporządek’, w którym żyją klasy niższe, jest naturalnym nawozem przestępczości”⁵⁴⁵. W ten sposób powstały fundamenty polityki policyjnej i karnej, który uczyniły z Nowego Jorku wzór doktryny „zerowej tolerancji” (z owego numeru *City* Rudolph Giuliani zaczerpnął hasła wyborcze w zwycięskiej kampanii z roku 1993)⁵⁴⁶. Owa doktryna dawała siłą porządkowym „wolną rękę w agresywnym represjonowaniu drobnej przestępczości, aby wypchnąć żebraków i bezdomnych do złych dzielnic”⁵⁴⁷. Jak powie autor *Więzień nędzy* chodziło o to, aby „uspokoić przestraszone klasy średnie i wyższe – te, które chodzą do wyborów – za pomocą permanentnego nękania biednych w przestrzeni publicznej (w parkach, na ulicach, dworcach, autobusach, metrze, itp.)”⁵⁴⁸.

„W Nowym Jorku wiemy, kto jest wrogiem” [deklarował William Bratton, który w tym czasie awansował na szefa nowojorskiej policji – MP]. To *squeegee men*, bezdomni, którzy otaczają zatrzymujące się na światłach samochody, proponując umycie przedniej szyby w zamian za drobne (nowy mer Rudolph Giuliani uczynił z nich haniebnym symbolem społecznego i moralnego upadku miasta, a prasa popularna porównywała ich wprost do robactwa: *squeegee pest*), drobni dilerzy narkotyków, prostytutki, żebracy, włóczędzy i grafficiarze. Krótko mówiąc wrogiem jest pod-proletariat, który brudzi i grozi. To on jest głównym celem polityki ‘zerowej tolerancji’ mającej

⁵⁴³ Loïc Wacquant, *Więzienia nędzy*, tłum. M. Kozłowski, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 22.

⁵⁴⁴ Tamże, s. 25 i nast.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 26.

⁵⁴⁶ Tamże.

⁵⁴⁷ Tamże.

⁵⁴⁸ Tamże, s. 27.

przywrócić 'jakość życia' tym nowojorczykom, którzy wiedzą, jak należy się zachowywać w miejscach publicznych"⁵⁴⁹.

Jak pisze Wacquant doktryna „zerowej tolerancji” rozprzestrzeniła się w świecie z zawrotną prędkością, „wszędzie jest użytecznym instrumentem legitymizacji policyjnego zarządzania biedą, która przeszkadza – biedą widoczną”, wszędzie towarzyszy jej retoryka odzyskiwania przestrzeni publicznej z rąk „rzejimieszków (rzeczywistych lub zmyślonych), bezdomnych, żebraków i innych ludzi marginesu”⁵⁵⁰.

„Ludzie muszą odzyskać ulicę – powie w roku 1999 Henry McLeish, minister spraw wewnętrznych Szkocji. – Jesteśmy za bardzo tolerancyjni wobec służb publicznych i aspołecznych zachowań w naszych społecznościach. Wandalizm, graffiti i odpadki szpecą nasze miasto. Komunikat jest jasny. Od tej pory takie zachowania nie będą tolerowane. Ludzi mają prawo czuć się przyzwoicie i żyć w przyzwoitej społeczności. Niestety, zbyt wielu ludzi nie spełnia swoich obowiązków”⁵⁵¹.

Zdaniem Wacquanta „zerowa tolerancja” to w prostej linii skutek wycofania się państw północnoatlantyckich z realizowanych wcześniej funkcji opiekuńczych: mniej państwa socjalnego, pomagającego i wtrącającego się w relacje pracodawca – pracownik, to więcej biedy, więcej biedy, to konieczność uporania się z jej skutkami (najłatwiej i najszybciej za pomocą policji)⁵⁵².

„Paranoja budowlana” (wymierzona w bezdomnych) i kryminalizacja nędzy idą krok w krok, pojawiają się mniej więcej w tym samym czasie, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Dodajmy teraz do tego Welschowski „boom estetyzacyjny”, który rozpoczyna się dokładnie wtedy, i który ma w moim przekonaniu charakter haptyczny a stanie się jasne do czego zmierzam. **Zastanawiam się na ile opisany wyżej zmasowany atak na najuboższe warstwy miejskie można wytłumaczyć tym, iż przestrzenie życia codziennego stały się w toku ostatnich dekad minionego stulecia silnie nasycone estetyką haptyczną (i towarzyszącą jej kruchą, niestabilną sterylnością).** Owszem te zjawiska/procesy mają swoje uzasadnienia, jak upadek państwa opiekuńczego, pytanie, czy są to już wszystkie uzasadnienia, być może powinniśmy rozpatrzyć je jeszcze raz przez pryzmat estetyzacji, nie oznacza to oczywiście, iż wcześniejsze interpretacje stają się nieważne, **upadek państwa opiekuńczego i**

⁵⁴⁹ Tamże, s. 27 i nast.

⁵⁵⁰ Tamże, s. 31 i nast.

⁵⁵¹ Cyt za: Tamże, s. 32 i nast.

⁵⁵² Zob. np. tamże, s. 17-19 i 21-22.

estetyzacja przestrzeni publicznej nakładają się na siebie, „pracują” razem i nie wykluczone, że tylko ich suma prowadzi do penalizacji nędzy/„paranoi budowlanej”. Czy nie jest tak, że ludzie ubodzy stają się „biedą, która przeszkadza – biedą widoczną”, „robactwem”, dopiero po tym, jak miasto przejdzie face/lifting (Welsch), pamiętać trzeba przy tym, że ten face/lifting nie ogranicza się wyłącznie do przestrzeni miejskiej (jest go dookoła nas coraz więcej i więcej). W tym, że przyrost estetyki haptycznej może być istotnym czynnikiem w procesie kryminalizacji biedy utwierdza nas rewaloryzacja ulicy Tumskiej w Płocku, choć nikt tam nie powoływał się na doktrynę „zerowej tolerancji”, mówiono tak, jak uznający ją zachodni politycy, mówiono o ludziach, „o których statystyka mówi wszystko”, którzy brudzą i zagrażają.

W Płocku skończyło się na napiętnowaniu i domaganiu się usunięcia ludzi ubogich, bywa jednak i tak, że ubóstwo prowadzi wprost do więzienia. Najbardziej wymiernym skutkiem polityki „zerowej tolerancji” było to, że w ciągu dwóch ostatnich dekad XX wieku populacja więzienna wzrosła czterokrotnie⁵⁵³. Wcześniej pisałem, że sterylne przestrzenie publiczne są przestrzeniami, w których przebywać będą mogli tylko wybrani, teraz to zdanie nabiera innego sensu.

7.5.2. Haptyczna redukcja rozmyta (odroczone)

Konsekwencje rozmyte (odroczone) to opóźnione, nieskalkulowane – negatywne (redukujące) – następstwa wprowadzania estetyki haptycznej w zbiorowość, w tym konsekwencje dyscyplinowania/usuwania zakłóceń. Chodziłoby tutaj przede wszystkim o trzy rzeczy.

a) szkodliwość dla ciała/zdrowia (słabe podmioty vs nowa Tumska)

Rewaloryzacja ulicy Tumskiej w Płocku – zakorzenienie estetyki haptycznej oraz dyscyplinowanie/usuwanie okołohaptycznych zakłóceń (m.in. konstrukcja „przestrzeni najeżonej”) – niesie ze sobą całe spektrum negatywnych konsekwencji dla ciała/zdrowia, zasadniczo rzecz biorąc dotyczą one każdego, kto znajdzie w orbicie nowej Tumskiej,

⁵⁵³ Tamże, s. 20.

omówię je na przykładzie dwóch grup słabych podmiotów, w ich przypadku rewaloryzacja jest bowiem szczególnie dotkliwa.

Grupa pierwsza – dzieci. Jak mówi jedna z moich rozmówczyń: *dzieci biegają, złapią się dwoma rączkami, już nie raz miałam zdarzenie ze swoim synem – obsknęły się rączki, jak nie buzią to ząbkami na te kamienie z tymi kratami, jeżeli tu są kraty, po co te kamienie, mogli trawkę między tym zasiać, ale nie kamienie poukładali [...] są niebezpieczne [...] dziecko idzie po prostym chodniku, potknie się, uderzy się krawędzią o te romby, w głowę, oko czy gdziekolwiek, jaka jest krzywda wobec dziecka? Nie zastanowili się z tym troszeczkę, bo kiedyś te ławki były zupełnie inaczej, one były w tych klombach takie bardziej wmurowane. No jak to dzieci [...] dzieci są zawsze dziećmi [...] [kiedyś] były takie stare, z deseczek pozbijane i było wszystko w porządku, a teraz mają wszędzie kanty [...] te rombulki to mi się nic nie podobają, ze względu na bezpieczeństwo dzieci, bo już miałam właśnie nie raz, przypadek z tym moim małym, że tu czoło, coś tam było, ręce, nogi pościerane, nosek cały zdarty [RE_13].* To nie koniec kłopotów (dzieci i ich rodziców) z nową Tumską: *to jest jednak śliskie, w lato jest nagrzane, można tylek poparzyć! W zimie no, no jak to dzieciaki, wezmą sobie nawet rękoma, pod tym jest sam lód, jest tylko pokrywa śnieżna, zaraz czy ręka czy noga złamana, a kiedyś, kiedyś tak nie było, człowiek się nie bał iść, wypuścić dzieci na Tumskiej, żeby jakaś się krzywda stała [RE_13].* **Żadna teoria i żadna dysputa naukowa nie byłyby w stanie ustalić wszystkich zagrożeń, jakie czyhają na najmłodszych uczestników życia miejskiego na nowej Tumskiej: kamienie skrywające – miękką i bezpieczną – ziemię, ostre krawędzie, granit, który latem jest gorący, a zimą zimy, co więcej, zimą zbiera się na nim lód, który może spowodować poślizgnięcie się dziecka (jeśli ktoś powiedziałby, iż siedziska nie są po to, aby na nie wchodzić, odpowiem: „dzieci są zawsze dziećmi”).** Problemem jest również to, iż od „kamiennych” siedzisk „ciągnie”, te zaś, które okalają fontanny „naciągają” **dotatkowo wodą:** [żona] *No, to moim zdaniem do siedzenie, nie? No, są niewygodne. [mąż] Ale to jest niebezpieczne dla zdrowia, dzieci siadają małe, no tak, bo to jest marmur i to ciągnie. To jakby na ulicy usiadł na betonie. Przede wszystkim przy fontannach czy tego to powinni, bo ile ludzi tutaj, ja obserwuję, siada i dzieciom pokazuje te fontanny i dziecko siedzi tak jak teraz, w majteczkach krótkich. A to jednak od wody to nie jest nagrzane temperaturą, bo to jest normalnie beton, to je jak pomnik. I teraz jeszcze wilgoć od tej wody ciągnie, naciąga i to jest zimne.* [żona] *No, ale znowu jak się nagrzeje no to*

wiesz. [mąż] *To się nigdy nie nagrzej* [żona to RE_21, mąż to RE_22]. **Niebezpieczne dla dzieci są również same fontanny, ich haptyczna konstrukcja** – z jednej strony spływająca po bryle woda (przypominam, to stymulator zmysłu dotyku), z drugiej, horyzontalność-płaskość; zob. zdjęcia fontann we wcześniejszych partiach tekstu – zachęca do pewnych zachowań: *to [fontanna] powinno być jakoś zagrodzone, przypuśćmy tak, jak na starym rynku. Trochę odsunięte, bo przecież ta woda jest ta sama, ta sama woda i tutaj piją nawet te dzieci tą wodę, oni chemikalia wlewają. [...] Jak już zrobili przypuśćmy to jest fontanna, to powinni jakąś barierką odgrodzić, żeby nie było dostępu [RE_22]; Fontanny zrobili, nie wiem, dzieciaki włożą. To prędzej czy później pójdzie pod ciężarem. No te kraty w środku tej fontanny, to jest bardzo niebezpieczne dla dzieciaków. Czy noga czy coś w każdej chwili dzieciakowi. Dziecka się nie upilnuje do końca, prawda? [RE_15].* Wszystkie przytoczone wypowiedzi to słowa osób, które mieszkają przy Tumskiej oraz mają małe dzieci.

Grupa druga – osoby starsze/schorowane. Rewaloryzacja (estetyka haptyczna) uderzyła w osoby starsze/schorowane w dwójnasób, **odebrała im możliwość wypoczynku i normalnego (komfortowego) przemieszczania się w przestrzeni ulicy Tumskiej. Jedno i drugie jest wykluczone/utrudnione bowiem, po pierwsze, na granitowych siedziskach nie da się siedzieć, po drugie, wycięto duże drzewa, które dawały ochronny (zdrowotny) cień.**

Wiemy już, iż na **siedziskach** nie da się siedzieć, bo latem są gorące, a zimą (i w chłodne dni, na to też zwracali uwagę moi rozmówcy) – zimne, wiemy też, że od nich „ciągnie”, przyjrzyjmy się teraz temu, co na ich temat mają do powiedzenia osoby starsze/schorowane i osoby potrafiące wczuć się w ich położenie. Zaczniemy od takiego oto stwierdzenia: *Może więcej byłoby starszych ludzi [na Tumskiej], bo wie Pan, by było na czym usiąść, bo jednak starsi ludzie boją się siedzieć na czymś takim [RE_2].* To bardzo trafne określenie, ludzie starsi (i, dodajmy, podupadli na zdrowiu) nie tyle nawet nie chcą siadać na granitowych siedziskach, ile boją się to robić: *Widzi Pan, usiąść Pan na tym nie usiądzie, bo to jest ceramika. Ciągnie, hemoroidy, czy jak to tam tego to wszystko. Ławka – drewno to jest drewno, nie? [RE_28]; wygodne ławki były do siedzenia, a teraz są to takie, że można dostać hemoroidów. Co, to jest do siedzenia? Jakie to zdrowe? Kiedyś były ławki betonowe, mimo że socrealistyczne, ale drewniane, były takie listwy grube z oparciami, były popielniczki dla palących i sobie ludzie mogli wygodnie posiedzieć. [...]*

Stare było lepsze! [...] Wygodniejsze! Zdrowsze! [RE_23]; [odp. na pytanie o korzystanie z siedzisk] Proszę Pana, jak idę na przykład z torbą jakąś to przysiądę na dwie minuty i odpocznę, żebym przyszła do domu. Bo przeważnie to chodzi ze mną wnuczek, czy chodzi ze mną ktoś, ale jak nie ma kto, no to, tak jak dzisiaj, wyszłam kwiatka kupić, szczypior, no to już muszę sama wyjść po takie detale. Bo ja jestem po kilkunastu operacjach tak, że nie [czytaj: nie siadam na dłużej, niż dwie minuty] [RE_10]; i jeszcze dwie wypowiedzi tego typu: [babcia] No i jak to na tym teraz, Pan mi powie, usiąść? A kiedyś to były ławeczki. Mówię Panu, że z oparciami i można kiedyś było sobie usiąść. A tutaj, no jak na tym usiąść, no jak to na tym usiąść... [wnuczek_1, ok. 7 lat] Można siedzieć. [wnuczek_2, ok. 4 lata] Ja umiem też. [babcia] No można, ale na parę minut, a nie tyle jak nie raz ja siedziałam z dziećmi swoimi. Usiądę tu to nie wiem jak przyjąć, bo krzyż boli. A kiedyś to sobie usiadłam, oparłam się i tego [RE_18]; moi rodzice są w wieku już po 60-tce i mój ojciec, na przykład, jak ma przejść w tej chwili Tumską, to dostaje no dreszczy. Bo nie ma ławek dostosowanych dla ludzi starszych, ławka dla ludzi starszych to powinna być ławka drewniana, żeby można było usiąść, żeby plecy, prawda, oprzeć się, a tam – co tam jest? Tam są po prostu punkty do siedzenia z granitu, gdzie po prostu, jak się usiądzie, a jeszcze jak ktoś ma jakieś kłopoty typu prostata na przykład, bo to człowiek starszy, no to nie może na tym usiąść, bo to jest zimne, to jest nieprzytulne [...] mój tata na przykład nigdzie nie usiądzie, a w tej chwili jest w sanatorium, ponieważ ma problemy z biodrem, endoprotezę ma i w ogóle, to on musi siedzieć w miejscu wygodnym, on może siedzieć właśnie na ławkach, na jakimś... nawet niech to będzie plastik zwykły, niech to będzie zabierany, powiedzmy, sprzątane we wrześnie na zimę, prawda, ale niech to będzie z oparciem, niech to będzie przytulne, niech to będzie ciepłe, a nie taki zimny marmur [RE_41].

Dla ludzi starszych/schorowanych rozstawione bardzo gęsto siedziska to klin wbijający się w przestrzeń ciała, ewentualne korzystanie z nich to niebezpieczeństwo nabawiania się/rozkwitu przeróżnych, często wstydlivych (co może mieć tutaj pewne znaczenie) schorzeń, dla nich ulica Tumska jest „niezdrowa” (jak na przykład jesienno-zimowa aura), nieprzyjazna, zupełnie nieużyteczna – nie mieści się w puli możliwych do pomyślenia użyć. Ogromne znaczenie ma tutaj pewna, dziś trochę zapomniana, reguła, która dla naszych dziadków/babć i rodziców stanowiła niepodważalne prawidło: *Mało ludzi siedzi na tych ławeczkach, bo to jest zdroworozsądkowe, no zwyczajnie, no mało*

ludzi... Zresztą pamięta Pan, jak był Pan dzieckiem, mama czy babcia mówiła: 'Nie siadaj dziecko na kamieniu, bo...' [RE_48]. Prawidło „nie siadaj na kamieniu” to reguła świata, w którym ludzie bali się jeszcze przyrody/natury, zapadali często na choroby, na które albo nie było lekarstw, albo było one trudno dostępne, dziś nie boimy się już kamieni, płynące od nich zagrożenie zostało unieważnione przez ogólny wzrost jakości życia, ciepłe domy i ubrania (na każdą pogodę), wysokojakościową żywność, szczepionki, kompleksy witamin etc. Boją się ich jeszcze ci, którzy pamiętają strach przed przyrodą/naturą oraz ci, którym zasada „nie siadaj na kamieniu” została silnie wdrukowana. Na pewno boją się ich osoby starsze. Dodajmy do tego niemożność oparcia się, wygodnego ułożenia podupadłego ciała i uzyskamy pełen obraz dysfunkcjonalności siedzisk z perspektywy osób starszych. **Jest to o tyle trudne do zaakceptowania, iż to właśnie te osoby najbardziej siedzisk potrzebują, i to nie tylko po to, aby siedzieć, ale również po to, aby się poruszać**, jak bardzo trafnie zauważyła jedna z moich rozmówczyń: *na pewno dużo osób starszych narzeka, że właśnie nie ma tych ławeczek, żeby mogli sobie usiąść idąc* [RE_27], **usiąść idąc** – to zwyczajowy (normalny) tryb poruszania się osób starszych.

Na zasadzie pointy do wątku siedzisk chciałbym jeszcze przytoczyć jedną wypowiedź, relacjonowana historia jest na pewno prawdziwa, usłyszałem ją od dwóch osób: *raz był taki przypadek, że aż wzywaliśmy karetkę do kobiety, bo kobieta usiadła ani się oprzeć nie ma o co, zemdlała do tyłu, uderzyła prosto w te rury blaszane, a więc jeszcze sobie mogła gorsza krzywdę zrobić, prawda? Bo jak były stare ławki no to jednak można było sobie usiąść, odpocząć, nawet jak komuś było słabo, a teraz człowiek się nie oprze* [RE_13]. Nic tylko pogratulować krótkowzroczności projektantowi i architekt miasta.

Druga przyczyna tego, iż przestrzeń nowej Tumskiej jest bezużyteczna i szkodliwa dla osób starszych/schorowanych to **nasłonecznienie**. W toku badań okazało się, iż cień rzucany przez duże drzewa, które rosły na starej Tumskiej (patrz zamieszczone zdjęcie), konstruował swego rodzaju *mikroprzestrzeń* i *mikroużyteczność*, nie był stałym elementem przestrzeni, lecz zarazem jakby nim był, dopiero zacienienie pozwalało korzystać z ulicy ludziom starszym i/lub podupadłym na zdrowiu. *Nie zauważyli, że właśnie, właśnie starszym ludziom krzywdę zrobili, właśnie z tymi ławkami, chociaż je zamienili. [...] Czy słońce to te drzewa wysoko zakrywały te ławki, nie było takiego skwaru, chociaż jakiś ten cień na te starsze osoby padał* [RE_15]. Ma to kolosalne znaczenie dla osób, które cierpią na problemy z ciśnieniem: *mnie się tamta lepiej Tumska podoba [...] te drzewa, a*

te drzewa [obecne] to ani słońca nie, ja jak idę, mówię no, nie było jak tamta Tumska była. A teraz ja nie usiądę, bo jest wszędzie słońce na tej Tumskiej. A wie Pan człowiek z ciśnieniem no to musi się chować w chłód. A przedtem wyszłam, usiadłam pod drzewem, siedziałam sobie [RE_18]. Brak cienia doskwiera nie tylko osobom starszym/schorowanym: *najgorzej to jest chyba w południe jak się idzie, tak zero chłodu na tej ulicy. Kiedyś te drzewa były duże, więc było tego chłodu, jakoś tak można było przejść normalnie. A w tej chwili to jest ukrop niesamowity w południe, nie idzie [...]. Bez drzew, bez niczego to odbija te słońce od tego betonu [RE_27]; teraz jak się przejdzie, jak jest ciepło, no to jest coś okropnego [...] jest aż za gorąco. [...] te drzewa dużo dawały [RE_25], ale to właśnie te osoby są najbardziej bezbronne wobec nasłonecznienia, **skoro dziewiętnastoletnia dziewczyna twierdzi, że jest aż za gorąco, to pomyślmy jak bardzo słońce musi dawać się we znaki ludziom mającym problemy z wydolnością serca, układem krążenia, ciśnieniem etc.***

b) utrata miejsca/ramy – utarta wspólnoty/więzi

Wiemy już, iż przestrzeń nowej Tumskiej nadaje się na dobra sprawę tylko i wyłącznie do przechodzenia, a i to, latem, staje się uciążliwe. Przyjrzyjmy się teraz temu, jakie są dalsze konsekwencje tego stanu rzeczy.

Jak powiada jeden z moich rozmówców – były student warszawskiej SGGW, z której, jak twierdzi, usunięto go za antysocjalistyczną działalność polityczną – wraz z rewaloryzacją zamarło na Tumskiej życie: *Właśnie nie korzystają, bo nie siadają sobie. Kiedyś to były takie, można powiedzieć takie rodzinki, takie siadały sobie, mimo że nie byli spokrewnieni. Rozmowy na różne tematy, bo było gdzie siedzieć, porozmawiać. Tu były takie (pokazuje): jedna ławka, druga, na jednej 4 osoby, 3 osoby, a tu parę osób. Tu bratki rosły, sobie ludzie gadali. Mieli takie zajęcia, stali [RE_23]. W istocie, na redukcje życia społecznego zwracało uwagę wiele osób: *No to właśnie jak były te duże drzewa, było dużo cienia, wtedy dużo ludzi wychodziło sobie na ławeczki, odpoczywali, a teraz nie ma tych ludzi, po prostu zginęli gdzieś, nie ma gdzie odpocząć. [...] naprawdę, jakby Pan kiedyś tutaj przyszedł i zobaczył, to na każdej ławeczce siedziały sobie jakieś starsze panie czy wieczorem czy popołudniu, teraz nie ma, no bo wszędzie żar na głowie leci [RE_19]; „wychodziliśmy z podwórka z taka swoją zgrają, mieliśmy swoje ławki ani ludziom**

starszym to nie przeszkadzało, ani my ludziom, a więc wszystko było w porządku, a teraz już się to skończyło [...] kiedyś to mówię [...] można było przesiadywać tu godzinami, a teraz już tego nie ma, nie ma już tego, dlatego mówię to najgorzej właśnie z tą starą Tumską, że była w 100% lepsza! [...] [Ludzie] nie gromadzą się już, kiedyś po prostu zbierały się grupki, tam pod blokami się przesiadywało na ławkach, no wszędzie gdzie, tam usiedliśmy, tutaj przy blokach grupką swoją, a teraz już tego nie ma [...] nie ma takiego zebrania, nie ma takiego, takiej przyjaźni między ludźmi, w ogóle nie ten sam klimat jest [...] bo polikwidowali naprawdę właśnie te ławki, mnie te ławki najgorsze co tak niepokoją. I Jak babcię pamiętam to też, cały czas były te ławki w naszej pamięci, ławki i krzaczki, drzewka, nie drzewka. [...] To było jak w raju...” [RE_13]. **Ostatnia wypowiedź jest znamienna: nie ma materialnej ramy – nie ma „zebrania” – nie ma przyjaźni między ludźmi, nie chodzi więc tylko o to, że osoby utraciły swoje miejsca, wraz z tym skończyło się to, czego miejsca były osnową, bez materialnej ramy emocje utraciły zdolność do reprodukcji się, po rewaloryzacji nie miały GDZIE się ukorzeń, więc zanikły.** Bardzo przyjemnie jest dowiadywać się o „rodzinkach ludzi niespokrewnionych ze sobą”, bardzo przykro z tego powodu, że już ich nie ma.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze inny antyspołeczny czy też antywiąziowy aspekt małej architektury zainstalowanej na Tumskiej (nie wiąże się on ściśle z program estetyki haptycznej, można w tym przypadku wskazać inne uwarunkowania, na pewno jednak wart jest uwagi). **W trakcie wywiadów kilka osób zwróciło uwagę na to, iż na rozstawionych pojedynczo siedziskach (patrz ostatnie zdjęcie nowej Tumskiej) nie da się siedzieć, z tej racji, że nie da się na nich siedzieć razem,** lepsze już, zdaniem tych osób, są półokrągłe niby-ławki, które znajdują się przy białych lampach. Oto te wypowiedzi: *Córka bierze psa, ja biorę psa. Idziemy sobie na Tumy, posiedzieć z pieskami, siadamy na ławce.* [o siedziskach] *Więc tak, ona by siedziała tu, ja tu, czy gdzieś tam, gdzieś tam. To troszkę nie bardzo. A tak, to sobie siadamy na jednej ławeczce, pieski sobie koło nas latają* [RE_6]; *no ale mówię, bardziej mi by się podobały jakby były z tego, a te nie* [pozytywne wskazanie na niby-ławki]. *Nie wiem [...] przytulniejsze jest. [...] bardziej takie właśnie... usiąść i tak razem, a tak to tak – tu jedna osoba, tu... Razem, a tu trzeba oddzielnie, no jest kilka osób, no i każdy musi oddzielnie usiąść* [RE_32]; [żona] *jak były ławeczki drewniane więcej ludzi siedziało wtedy wychodziło, siedziało.* [mąż] *starszych.* [żona] *no tak było rzeczywiście, jak było na kilka*

osób to sobie na plotki usiedli [...] a w tej chwili tego nie widać raczej, tak przelotem, ot usiąść na chwile, no zresztą w ile osób może usiąść na takim kločku, nie? [RE_31]. Na te wypowiedzi można nałożyć widok kilku starszych pań bardzo ciasno usadowionych na ławeczce, stykających się ciałami, stanowiących niemalże jeden trzy- czy czteroosobowy organizm (to bardzo częsty widok, wystarczy iść do jakiegoś miejskiego parku albo, jeśli ma się akurat tę książkę na półce, rzucić okiem na ostatnie strony *Estetyki jako polityki* Rancière'a, są tam zdjęcia dokumentujące *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, tam akurat towarzystwo jest mieszane, dlatego jest trochę luźniej). Dla „zwykłych ludzi” być razem to pozostawać w kontakcie cielesnym, dotykowym, dla projektanta Tumskiej być razem to być osobno, zwracam na to uwagę, bo zainstalowane na Tumskiej siedziska są doskonałą metaforą opisywanej przeze mnie na końcu rozdziału VI wrażliwości haptycznej: z jednej strony pokazują jak bardzo jesteśmy od siebie odseparowani, z drugiej – jak bardzo staramy się zrekompensować sobie to odseparowanie za pomocą haptycznej estetyki.

c) poczucie niedopasowania/wstydu

Co do tego wątku mam pewne wątpliwości, bowiem o poczuciu niedopasowania/wstydu nie dowiaduję się do ludzi, których miałyby ono dotyczyć, lecz od tych, którzy wcielają się w rolę obserwatorów toczącego się na Tumskiej życia społecznego. Przyjrzyjmy się trzem następującym wypowiedziom.

Pierwsza dotyczy wrogów numer jeden nowej Tumskiej: *A jeszcze może wrócę do tych osób z marginesu. [...] może oni chcą bardziej uszanować to, co jest. Może też pod tym względem oni tak już nie przesiadują. Żeby ten wizerunek Płocka, żeby tak pokazać z lepszej strony. Tak mi się wydaje, że oni troszeczkę też tak przemyśleli. [...] no same te ławki to też, no może jest coś w tych ławkach, nie? Ale i też może troszkę przemyśleli, że to jednak to jest reprezentacyjna ulica i wycieczki i wszyscy przechodzą. A taki usiądzie na... przy takiej ładnej fontannie, co ludzie stają, robią zdjęcia, wszystko...A on będzie spał?* [RE_6]. Druga dzieci: *Kiedyś było dużo takiej zgrai podwórkowej, za moich czasów właśnie tak lataliśmy po podwórkach. [...] bo teraz to tak, mówię, bardziej kulturalnie i dużo ludzi chodzi, więcej, no bo wtedy jak takie brudasy z podwórka wyszły, to nikt się nie wstydził...* [syn RE_32]. Trzecia dwóch starszych pań: *Natomiast tu taka Pani mieszka, ma dziewięćdziesiąt parę lat, to ona, jak były te ławki, to ona przesiadywała, jak było słońce,*

ona sobie tam siedziała, natomiast potem, jak już powstały te granitowe, prawda, te siedziska, to już tak nie bardzo, mówiła, że one parzą, że jest za gorąco, nie bardzo mogła już tam spędzać. [...] Tak, że tutaj ona to przesiadywała i taka Pani, taka tutaj, co była dozorczynią, ponieważ nie wyjeżdżały nigdzie latem, one lubiły sobie popatrzeć na ludzi przechodzących, co się dzieje, jakie nowe sklepy, to one przesiadywały, a potem to już niestety troszkę tak i się nie czuły, jakby trochę niedopasowane do tej nowej czystości. Tak, tak myślę, że troszkę to tak jakoś się nie widziały [RE_12].

Opisane przypadki zostały uznane przez moich rozmówców za odczytania estetycznej nieadekwatności, pociągające za sobą mechanizm autodyscypliny (w przypadku dwóch pierwszych wypowiedzi przenoszę punkt ciężkości na estetykę, zakładam, że w określeniach „reprezentacyjna ulica” i „bardziej kulturalnie” zawarta jest estetyczność). Czy diagnoza została postawiona trafnie? Uznaję, że tak, ugruntowują ją ci, którzy ją stawiają – skoro tego rodzaju diagnozy się pojawiają, znaczy to, iż takie odczucia krążą w przestrzeni Tumskiej, i mogą być udziałem tych, którym są przypisywane.

d) „permanentna terażniejszość” – nieusuwalność nowej Tumskiej i „niepokój temporalny”

Nowa Tumską (estetyka haptyczna) – o czym mogliśmy się przekonać – zaprowadza ścisłą dyscyplinę, wymusza na swoich operatorach/opiekunach ciągłość konserwowania (idąc dalej tym tropem moglibyśmy uznać tę dyscyplinę za rys rodzącego się właśnie „społeczeństwa konserwującego”, które piętnuje i ściga, w większym stopniu aniżeli społeczeństwa wcześniejsze, śmiecenie, brudzenie, psucie, i które ma swoich wrogów: włóczęgów, bezdomnych, biednych), **jedną z konsekwencji tego stanu rzeczy jest stan „permanentnej terażniejszości”, ta wersja estetyki haptycznej nie niszczy i nie starzeje się, jest poza czasem, trwa w „wiecznym teraz”**. Chciałbym teraz zwrócić uwagę na dwie dalsze konsekwencje tego faktu.

Po pierwsze, nową Tumską trudniej krytykować i trudniej ją usunąć – na podstawie rozmów, które przeprowadziłem latem 2009 roku oraz wypowiedzi w formie komentarzy do artykułów prasowych traktujących o nowym deptaku z całą pewnością mogę stwierdzić, iż część płocczan by sobie tego życzyła – jest/będzie ona bowiem wciąż/zawsze nowa, dopiero co oddana do użytku, nowych rzeczy się nie

wyrzuca/zmienia, byłoby to marnotrawstwem (trzeba poczekać aż zniszczą, z tym, że w opisywanym przypadku to nigdy nie nastąpi).

Po drugie, warto zadać sobie pytanie, czy owa „permanentna terażniejszość” nie konstruuje swego rodzaju „niepokoju temporalnego”. Zwróćmy uwagę, iż materialne środowisko życia osób zamieszkujących przy płockim deptaku jest wciąż odnawiane/ponawiane. Czas (odczucie czasu) nowej Tumskiej nie jest czasem naturalnym (przebieg naturalny: było-jest-będzie / wczoraj-dziś-jutro), nie jest ciągły, każdego dnia liczony jest niejako od początku, wczoraj zostaje zmyte o 6.00 przez maszynę czyszczącą, staje się plamą wody na chłodnej, sterylnej, granitowej posadzce, każdego ranka osoby zamieszkujące przy Tumskiej stają na *nowej* Tumskiej. To nieustanne odnawianie/ponawianie czasu-przestrzeni destabilizuje doświadczenie świata, wprowadza doń swego rodzaju „szarpnięcia”. Choć brak czasu (odczucia czasu) naturalnego nie rzuca się w oczy, tak jak brak cienia bądź granitowe siedziska, może być równie dojmujący, tak samo utrudnia pobyt w świecie, czyni środowisko życia „nieciągłym”, „pozrywanym”, takie środowisko również „uwiera” i „męczy” (nie ciało jednak, lecz doświadczenie).

ZAKOŃCZENIE

Celem niniejszej rozprawy było [1] zaprowadzenie i udokumentowanie zwrotu haptycznego oraz [2] wskazanie konsekwencji instalowania haptycznej estetyki w przestrzeni społecznej. Nie chcę w tym miejscu jeszcze raz przepisywać swej pracy, myślę, iż czytelnik ma ją świeżo w pamięci, wskaże teraz jej najważniejsze momenty, to, co życzyłbym sobie, aby zostało zapamiętane.

Po pierwsze – **rozcłódkowanie estetyki i estetyzacji**, które w znacznej mierze opiera się na uznaniu multisensorycznej percepcji. To, co zwyczajowo określa się jako „ładne” albo „piękne” i wiąże z przyjemnością patrzenia może być skierowane do różnych zmysłów, ile zmysłów, tyle estetyk (proponowana przez mnie estetyka haptyczna wiąże kilka zmysłów).

Po drugie – **pojęcie estetyki wizualnej**. W natłoku zainteresowania estetyką haptyczną estetyka wizualna ginie, jest natomiast ważną kategorią analityczną, wciska się pomiędzy różne rozumienie wizualności, z których najbardziej mgliste, a zarazem najbardziej szkodliwe dla postulowanego przeze mnie zwrotu haptycznego, to te, które każą utożsamiać wizualność ze wszystkim, co podlega percepcji wzrokowej. Estetyka wizualna została oparta na tym, co faktycznie podlega percepcji wzrokowej, na danych wizualnych, kształtach i barwach, to ich narracyjne zestawienie tworzą wizualne przyjemności.

Po trzecie – **pojęcie estetyki haptycznej**. Haptyczna estetyka to taka, która w trybie bezpośredniej albo multisensorycznej percepcji stymuluje system haptyczny (propriocepcja, kinestezja, zmysł równowagi, bólu i temperatury), dostarcza haptycznych (cielesnych) przyjemności.

Po czwarte – **zwrot haptyczny**. Zapoczątkowany mniej więcej na przełomie XIX i XX wieku proces porzucania estetyki wizualnej na rzecz estetyki haptycznej. Podkopuje narrację o dominacji wzroku i wizualności (tu: uniwersum obrazów, technologii wizualnych etc.) w po/nowoczesnej kulturze zachodniej, każę ją jeszcze raz przemyśleć z uwzględnieniem poziomu estetyk. Oczywiście to, czy zechcemy dalej uważać kulturę współczesną za „kulturę wizualną” zależy od tego, czy przeporządkowania w polu estetyki uznamy za zobowiązujące dla narracji o dominacji wzroku/wizualności. Osobiście wydaje mi się, iż powinno się tak zrobić, no bo czy można nazwać stuleciem wizualności wiek,

który zaproponował światu kubizm, „modernistyczne klocki” i porzucił ozdabianie fasad na rzecz oddziaływania bryłą. Jak długo jeszcze można ignorować fakt, iż od pewnego czasu wszystko, na co patrzymy pcha się nam do rąk.

Po piąte – **jedność zwrotu haptycznego**. Kierunki artystyczne pojawiające się od początku XX wieku więcej łączy, aniżeli dzieli, tak, jak wyróżnione przeze mnie wektory zwrotu haptycznego (choć wydają się bardzo różne). Poza pewnymi wyjątkami chodzi o przekroczenie percepcji wizualnej i stymulację ciała, może to dokonywać się za pomocą linii prostych i linii krzywych, w trybie redukcji kolorów i w trybie hiperkloryzacji, poprzez dryf i poprzez nakłucie, to nieważne, liczy się finalny efekt. Jeśli przestaniemy zajmować się tym, co powierzchowne, zobaczymy spójny projekt estetyki XX wieku – estetyki haptycznej. Tym samym jestem gorącym zwolennikiem zasypywania różnicy pomiędzy architekturą modernistyczną i postmodernistyczną.

Po szóste – **trwałość wektorów zwrotu haptycznego**. Poszczególne wektory zwrotu haptycznego wykazują zaskakującą powtarzalność, czego najlepszym chyba przykładem jest horyzontalność-płaskość, która od redukcji tradycyjnej perspektywy malarskiej przeszła do spłaszczenia urządzeń elektronicznych wyposażonych w ekranu (płaska tafla wiszącego na ścianie telewizora).

Po siódme – **odczarowanie modernizmu**. Chodzi o to, aby przestać myśleć o architekturze doby modernizmu, która była na wskroś haptyczna, w kategoriach anty-estetycznych, które podpowiadają takie hasła jak funkcjonalizm, konstruktywizm i racjonalizm, to po pierwsze. Po drugie – jednym z mniej dla mnie zrozumiałych podejść jest to, które, opierając się na słowach Le Corbusiera, iż „architektura jest mądrą grą brył w świetle”, utożsamia modernizm z „jednowymiarowym wizualizmem” (patrz wyżej). Rzecz ma się dokładnie odwrotnie: gra brył w świetle polega na zbrojeniu architektury w jakości haptyczne i odejmowaniu jakości wizualnych (zob. Villa Savoye, Jednostka Marsylska, tu można mówić o koloryzacji, jest ona jednak całkowicie zdominowana przez bryłę, katedra w Ronchamp). Naprowadzając na właściwą logikę: kubizm również możemy uznać za (mądrą) grę brył w świetle.

Po ósme – **ruch od malarstwa do architektury**. Wiek XX to postępujący upadek malarstwa i awans sztuki architektury, w moim przekonaniu przesunięcie to spowodowane jest tym, że malarstwo nie podołało wymogom rodzącej się u zarania i

wzrastającej przez całe minione stulecie wrażliwości haptycznej, sprostała im – niejako stworzona do tego – architektura.

Po dziewiąte – **haptyczna redukcja**. Estetyka haptyczna silnie reguluje zbiorowość, jej najbardziej rozpowszechniona postać – szkło, szlachetne kamienie, ubytek kolorów, równe, gładkie powierzchnie, zmatematyzowana przyroda, opisywany przez Welscha *face/lifting* – wytwarza wokół siebie niestabilną sterylność, a co za tym idzie niezliczoną ilość zakłóceń, z którymi trzeba sobie jakoś poradzić, i z którymi haptyczna estetyka radzi sobie z pomocą swych depozytariuszy. Co więcej, zakorzenianie estetyki haptycznej w przestrzeni społecznej i mechanika dyscyplinowania/usuwania zakłóceń prowadzą do szeregu negatywnych konsekwencji rozproszonych (np. szkodliwość społeczna „przestrzeni najeżonej”).

Po dziesiąte i ostatnie – **udział estetyki haptycznej w takich zjawiskach/procesach jak „paranoja budowlana” i kryminalizacja nędzy**. Jeśliby uwzględnić to, iż dwa ostatnie zjawiska/procesy nakładają się w czasie na opisywany przez Welscha „*boom estetyzacyjny*” (który w moim przekonaniu jest momentem rozmnożenia się estetyki haptycznej, także w miejskich przestrzeniach publicznych), można by pokusić się o interpretację, iż owe procesy napędzane są przez mechanizm haptycznej redukcji. W takim wypadku powiedzielibyśmy, iż czterokrotny wzrost populacji więziennej w dwóch ostatnich dekadach XX wieku był pokłosiem estetyzacji (interpretacja ryzykowna, lecz nie niemożliwa).

BIBLIOGRAFIA:

- Abriszewski Krzysztof, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Bruno Latoura*, UNIVERSITAS, Kraków 2008
- Ackerman Diane, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1994
- Adamkowski Arkadiusz, *W Płocku nie ma salonu*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 11 lipca 2008
- Adamkowski Arkadiusz, *Zapaskudzona podłoga w salonie miasta*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 20 listopada 2007
- Arwatow Boris, *Utopia urzeczowiona*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Arystoteles, *Metafizyka (Tom I)*, tłum. T. Żeleźnik, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1996
- Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972
- Bal Mieke, *Odpowiedź*, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998
- Berger John, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008
- Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004
- Bjorklund Ruth, *The Senses. The amazing human body*, Marshall Cavendish Benchmark, New York 2010
- Blok, *Co to jest konstruktywizm*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Blotkamp Carel, *Mondrian. The Art of Destruction*, Reaktion Books, London 1994
- Boccioni Umberto, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Boccioni Umberto, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Manifest malarzy futurystów*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977

- Boccioni Umberto, *Wstęp do katalogu I Wystawy Rzeźby*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Braque Georges, Dora Vallier, *Wywiad dla 'Cahiers d'Art.'*, tłum. E. Grabska, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Brik Osip, *Do przemysłu!*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Bryson Norman, „Kultura wizualna” i niedostatek obrazów, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Calvert Gemma et al., *Introduction*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, London
- Ciesiulska Agnieszka, *Rozstrzygnięcie konkursu na Tumską*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 11 czerwca 2003
- Corbin Alain, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998
- Corbusier Le, *Puryzm*, tłum. E. Grabska, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006
- Decq Odile, *Przestrzeń jest doświadczeniem wrażeń*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008
- Drozdowski Rafał, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Erjavec Ales, *To co napotyka oko... (o znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury*, przeł. I. Tatura, [w:] „Kultura Współczesna” 1995 nr 3-4
- Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacji życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998
- Flusty Steven, *Building Paranoia*, [w:] N. Ellin (red.), *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, New York 1997
- Foucault Michael, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia – Spacja, Warszawa 1993
- Fournier Colin, „Igrając z ogniem”. *Biomorficzny paradygmat*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008

- Gibson James J., *The Senses Considered as Perceptual System*, Houghton Mifflin, Boston 1966
- Gombrich Ernst, *The visual image: its place in communication*, [w:] R. Woodfield (red.), *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, Phaidon, London 1996
- Gropius Walter, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Hammer Olav, *Claiming Knowledge. Strategies of Epistemology from Theosophy to The New Age*, Brill, Leiden – Boston 2004
- Heidegger Martin, *Czas światooobrazu*, tłum. K. Wolicki, [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977
- Heidegger Martin, *Logos*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007
- Heidegger Martin, *Nauka i namysł*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007
- Heidegger Martin, *Pytanie o technikę*, tłum. J. Mizera, [w:] tenże, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007
- Hermetyzm, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.), *Religie świata. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998
- Jay Martin, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999
- Jencks Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987
- Joga, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.), *Religie świata. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Juszczak Wiesław, *Piet Mondrian (1872-1944)*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Kaplicky Jan, *100 sentencji*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol I)*, Bunkier Sztuki, Kraków 2002
- Koncepcja rewaloryzacji ulicy Tumskiej w Płocku*, Urząd Miasta Płocka, 2003
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003
- Làdavass Elisabetta, Alessandro Farnè, *Neuropsychological Evidence of Integrated Multisensory Representation of Space in Humans*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, London

- Latour Bruno, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009
- Leech Peter, *Kultura wizualna i ideologia wzniosłości*, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Lenartowicz Krzysztof, *Laboratorium psychologii architektury: Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie*, [w:] „Zachowanie, Środowisko, Architektura” (2)
- Lickliter Robert, Lorraine E. Bahrick, *Perceptual Development and the Origins of Multisensory Responsiveness*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, London
- Light Douglas B., *The Senses*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2005
- Lissitzky El, *Podbudowa*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Longstaff Alan, *Neurobiologia. Krótkie wykłady*, tłum. pod red. A. Wróbla, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009
- Marinetti Filippo Tommaso, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Matisse Henri, *O malarstwie*, tłum. St. Herstal, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Medytacja, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.), *Religie świata. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2001
- Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 1999
- Mitchell William. J. Thomas, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Mondrian Piet, *Neoplastycyzm w malarstwie*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Mondrian Piet, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Mondrian Piet, *Zasady neoplastycyzmu*, tłum. W. Juszcak, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977

- Morawska Hanna, *Henri Matisse (1869-1954)*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Naylor Gillian, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegasińska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988
- Newell Fiona N., *Cross-Modal Object Recognition*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusett, London
- Nowakowska-Sito Katarzyna, *Piet Mondrian, Kompozycja w kwadracie z czerwonym, żółtym i niebieskim 1921-25*, [w:] *Encyklopedia PWN. Literatura i sztuka. Wiek XX*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003
- Obrist Hermann, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, 1903, cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003
- Paterson Mark, *Haptic Geographies: Ethnography, Haptic Knowledges and Sensuous Dispositions*, [w:] „Progress in Human Geography” 33(6) (2009)
- Pevsner Antoine, Gabo Naum, *Manifest realistyczny*, tłum. A. Jakimowicz, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Pevsner Nikolaus, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978
- Program ulicy Tumskiej*, Urząd Miasta Płocka, 2008
- Rancière Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2007
- Rasmussen Steen Eiler, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999
- Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej. Tom II – Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001
- Reinhard Wolfgang, *Życie po europejsku. Od czasów najdawniejszych do współczesności*, tłum. J. Antkowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009
- Rejniak-Majewska Agnieszka, *Estetyczna złożoności i „powrót znaczenia” przeciw modernistycznym ideałom przejrzystości i ładu – zagadnienia architektury i projektowania*, [w:] „Dyskurs: zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 4 (2006)
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, UNIVERSITAS, Kraków 2005
- Rodaway Paul, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*, Routledge, New York 2002

- Salvadori Roberto, *Mitologia nowoczesności*, tłum. H. Kralowa, Zeszyty Literackie, Warszawa 2004
- Sarzyński Piotr, *Artysta trzymający pion i poziom*, Polityka nr 6 (2011)
- Sennett Richard, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji zachodu*, tłum. M. Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996
- Severini Gino, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*, tłum. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Singer Ben, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, tłum. Ł. Biskupski i inni, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009
- Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005
- Teozofia, [w:] T. Gadacz, B. Milerski (red.), *Religie świata. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
- Toulmin Stephen, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005
- Vaishnavi Sandeep, Jesse Calhoun, Anjan Chatterjee, *Binding Personal and Peripersonal Space: Evidence from Tactile Extinction*. [w:] „Journal of Cognitive Neuroscience” 13 (2) (2001)
- van Winkel Camiel, *On Visibility*, prezentacja dla Jan van Eyck Academie, Maastricht, Holandia, 24 marca 2003 roku; cytata za: Bryson Norman, „Kultura wizualna” i niedostatek obrazów, [w:] „Artium Quaestiones” (XVII), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
- Wacquant Loïc, *Więzienia nędzy*, tłum. M. Kozłowski, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2009
- Wagner Otto, *Moderne Architektur*, Wiedeń 1896, cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978
- Walker John A., Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester – New York 1997
- Wallace Mark T., *The Development of Multisensory Integration*, [w:] G. Calvert et al. (eds.), *The Handbook of Multisensory Processes*, A Bradford Book: Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, London
- Welsch Wolfgang, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998
- Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005

- Welsch Wolfgang, *Na drodze do kultury słyszenia?*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001
- Welsch Wolfgang, *Przestrzenie dla ludzi?*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol I)*, Bunkier Sztuki, Kraków 2002
- White Michael, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester 2003
- Wilde Oscar, *Essays and Lectures*, Londyn 1913 [1882], cyt. za: Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978
- Winskowski Piotr, *Architektura wielu zmysłów*, [w:] „Kultura Współczesna”. Przestrzenie kultury – dyskursy teorii /numer jubileuszowy/ (2008)
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Bilans formizmu*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977
- Wolf Virginia, *Street Haunting: A London Adventure*, cyt. za: Heinz Paetzold, *Doświadczenie architektury miasta. Polityka przechadzki w duchu Waltera Benjamina*, tłum. M. A. Urbańska, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura? (vol. II)*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008
- Woźniak Agnieszka, *Co z barem mlecznym na Tumskiej*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 9 sierpnia 2007
- Woźniak Agnieszka, Hubert Woźniak, Sebastian Śmietanowski, *Zadbajmy o Tumską*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 26 grudnia 2006
- Woźniak Agnieszka, *Ludzie z Tumskiej postulują*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 30 lipca 2007
- Woźniak Agnieszka, *Mamy maszynę, teraz Tumska musi lśnić*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 6 grudnia 2007
- Woźniak Hubert, *Jak komentują program rewitalizacji płocczanie i samorządowcy?*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 27 czerwca 2005
- Woźniak Hubert, *Reklama na Tumskiej jest legalna, ale zniknie*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 27 maja 2007
- Woźniak Hubert, *Rewitalizacja starówki: dlaczego stoi w miejscu?*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 19 stycznia 2005
- Woźniak Hubert, *Starówka: tylko odnawiać czy także przesiedlać*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 30 marca 2007
- Woźniak Hubert, *Ulica Tumska: najładniejsza i najstraszniejsza*, Gazeta Wyborcza – Płock, wydanie internetowe z dnia 18 września 2008