

## Maria Popczyk: Estetyka miasta-obrazu. Wprowadzenie

### Abstract: The City – Images and Experiences

In this paper, I will examine the aesthetic implications of the theories which regard the city as an image. Essentially, I will focus on the positions of the two practitioners, Kevin Lynch and Juhani Pallasmaa, who are an urban planner and an architect respectively, in order to confront two very different approaches to the ‘image’; namely, an empirical approach and a phenomenological one. I am interested in what the city becomes when it is looked upon as an image and I will reflect on the experiences of the city-image in its various aspects. The aim of this discussion is an attempt to outline certain research areas for exploring the aesthetics of the city centred on the image, with the practitioners’ theories enabling us to widen the scope of this exploration.

**Keywords:** Obraz, Miasto, Estetyka, Kevin Lynch; Juhani Pallasmaa

---

---

*To miasto nie zaciera się w pamięci, jest jak  
rusztowanie czy sieć, w której okach każdy może  
umieszczać to, co chce zapamiętać.*

Italo Calvino

W jednej ze swoich prac Joseph Rykwert pisze: „Między społeczeństwem a materią i obrazem miasta zachodzą ciągłe interakcje: majstrując przy nich, zmieniamy społeczeństwo – i na odwrót. [...] Współczesne miasto jest jednakże miastem sprzeczności; [...] a zatem musi mieć wiele twarzy – jedna nie wystarczy<sup>1</sup>”. Problem obrazu miasta jest tutaj rozpatrywany w dwóch odrębnych notacjach, pierwsza opowiada o obrazie scalającym w sobie, na podobieństwo portretu, wszystkie charakterystyczne, istotne rysy miasta. Ów obraz sytuuje się po stronie materii oraz po stronie społeczności, konfrontacja tych dwóch porządków decyduje o dynamice zmian całego układu. Obraz miasta powstaje wraz z aktem burzenia lub budowy jego fragmentów, impulsem transformacji może być nowa wizja ładu społecznego narzucona przemocą lub wypracowana przez społeczność. Wcielona wizja miasta staje się także sposobem kształtowania społeczności, jak wierzył Le Corbusier. Druga notacja podważa możliwość zbudowania jednego obrazu miasta, Rykwert sugeruje, iż myśl ta nie odzwierciedla kondycji dzisiejszych metropolii, miast wielokulturowych o kontrastowo różnych obliczach. „Brak spójnego i wyrazistego obrazu miasta może więc być zaletą, a nie wadą czy problemem<sup>2</sup>”. W tej perspektywie wzajemne zależności między społecznością

---

<sup>1</sup> Joseph Rykwert, *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, przeł. T. Bieroń, Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 25.

<sup>2</sup> Tamże.

a materia i obrazem stają się jeszcze bardziej niejednoznaczne, jest jednak znaczące, że to obraz właśnie okazuje się istotnym elementem modelowego opisu miasta.

Zastanawiając się nad obrazem miasta, znajdujemy się szczególnej sytuacji, bowiem dysponujemy już filozoficznymi czy na gruncie nowej historii sztuki wypracowanymi teoriami obrazu, zrodzonymi z trwających już od dłuższego czasu dyskusji. Równolegle w obrębie urbanistyki i architektury istnieje tradycja mówienia o mieście w kategoriach obrazu, obrazowania, jak to znajdujemy w wypowiedzi Rykwerta. I jakby obok, niezależnie, istnieją praktyki miejskie podejmowane przez artystów, mieszkańców, miejskich eksploratorów, którzy operują obrazem. Interesuje mnie, czym jest miasto, gdy staje się obrazem, jednak nie w bezpośredniej percepcji, ale w podejściu teoretycznym jakie proponują Kevin Lynch i Juhani Pallasmaa. Zestawienie tych ujęć jest atrakcyjne, gdyż ukazuje miasto przez pryzmat alternatywnych koncepcji obrazu, raz jako tworu optycznego, raz jako taktylnego, co funduje odmienne typy doświadczenia miasta via obraz. Punktem odniesienia moich rozważań będzie jednak estetyka, bliska mi jest bowiem wypowiedź Lamberta Wiesinga że „estetyka należy do klasycznych miejsc wsparcia dla teorii obrazu”<sup>3</sup>.

W warunkach pokoju i stabilizacji ekonomicznej materia miasta podlega modernizacji, rewitalizacji a transformacje miejsc sprawiają, że część dawnych obrazów miasta zostaje odsunięta w sferę pamięci i fotograficznego/filmowego dokumentu<sup>4</sup>. Wiemy również, że wszelkie przebudowy nie zawsze dorównują pierwotnym zamierzeniom, refleksja nad tym każe, za Jacques'em Derridą, spojrzeć na miasto jak na obiekt w budowie. Tym bardziej, że równolegle z zaplanowanymi zamierzeniami dokonują się zmiany niekontrolowane, spontaniczne, powstaje architektura bez udziału architektów, zaś mieszkańcy, artyści, przybysze ingerują w tkankę miejską, nasycając ją obiektami; nie są to przedsięwzięcia spektakularne, ale jednak zauważalne z poziomu ulicy i chodnika. Miasto powstaje i zmienia się zarówno dzięki działalności profesjonalistów, jak i amatorów, jednocześnie świadczy o ludzkiej genialności, bogactwie materialnym i kulturowym, ale też o bezradności wobec urbanistycznej i społecznej nędzy rozrastających się przedmieść. Ten makro i mikro dynamizm, modernizacja i rozrost miasta oraz działalność mieszkańców, którzy wypełniają jego tkankę wieloraką aktywnością, tworzy wielość rzeczywistości składających się na miasto. Wszystko to tworzy mnogość percypowanych widoków, a ich mozaika ułożona w zbiory przyjmuje nazwę obrazu konkretnego miejsca. Przy czym obraz miejsca-miasta może być rozumiany jako prywatny zbiór wspomnień naznaczony indywidualnym doświadczeniem miejsca, ale może też uzyskiwać postać znaku,

---

<sup>3</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przekł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. XXIV.

<sup>4</sup> Problematyka pamięci i obrazu miasta stanowi odrębne zagadnienie i wymaga osobnego namysłu.

symbolu miejsca, pełnić rolę wizytówki – politycznej, ekonomicznej, kulturowej. W tym wypadku dochodzi do głosu semantyczny aspekt obrazu miasta. Te dwa typy podejścia do obrazu miasta – zbioru – kolażu i wizytówki-znaku, zmierzają do odmiennych celów i zakładają ściśle określoną recepcję. Pierwszy jest naznaczony indywidualnym spojrzeniem osobistym, intymnym, czasem pozostaje jedynie cyklem zapamiętanych obrazów, ale często uzyskuje formę materialną lub immaterialną, jest kolekcją zdjęć turysty, fotografika amatora, artysty, socjologa, etnografa. Drugi istnieje wyłącznie na konkretnym medium, jest obrazem na płaszczyźnie (graficznej, malarskiej, fotograficznej) lub obrazem telewizyjnym, internetowym. Jest obrazem wykorzystywanym w strategiach perswazyjnych władzy lub konsumpcji turystycznej, powielany i utrwalany staje się stereotypem, zasłania inne obrazy miasta. Widok Florencji ze wzgórza San Miniato al Monte jest podobny do tego, na który Petrarca spojrział ostatni raz, opuszczając miasto, jak przekonują autorzy przewodników turystycznych, z kolei obraz Berlina miał kilka politycznych wersji, zanim uzyskał tę utrwaloną po zjednoczeniu Niemiec. Porównanie odmiennych, np. fotograficznych, obrazów Berlina – dadaistów, nazistów, miasta podzielonego murem i scalonego ponownie – może służyć za przykład niemożności zbudowania pełnego, kompletnego obrazu miasta-wizytówki<sup>5</sup>. Zatem kiedy mówimy o obrazie miasta, mamy na myśli albo obrazy ufundowane na indywidualnej percepcji miejsca albo znaki oparte wprawdzie na percepcji, ale w dużej mierze od niej niezależne – wykorzystywane często w sprzecznych dyskursach.

## 1.

Najbardziej reprezentatywną, klasyczną już wypowiedź na temat obrazu miasta zawdzięczamy Kelvinowi Lynchowi. Urbanista przekonany o wysokiej randze sztuki budowania miast określa miasto na trzy uzupełniające się sposoby: jest ono dla niego kunsztownym artefaktem<sup>6</sup>, stanowi formę oraz jest przedmiotem percepcji mieszkańca. Percepcji uważnej, skupionej, a nie doraźnej i powierzchownej, właściwej turyście. Praktyka życia i potrzeba bezpieczeństwa

---

<sup>5</sup> Taka też jest idea książki *After-Images of the City*, red. J. R. Resina, D. Ingenschan, Cornell University Press, Ithaca, London 2003, s. xii-xiii o temporalnym i fragmentarycznym doświadczeniu miasta s. 9-13 oraz odnośnie Berlina por. Mark Seltzer, *Berlin 2000: „The Image of an Empty Place”*, Ibidem, s. 49-60.

<sup>6</sup> Jest to kolejny przykład myślenia o mieście jako dziele sztuki, Lynch pisze: „Miasto, jako sztuczny świat, powinno być nim w najlepszym możliwym sensie: wytworem kunsztownym, ukształtowanym dla ludzkich celów.” Por. Kelvin Lynch, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Archiwolta, Kraków 2011, s. 110.

jest podstawą zadomowienia<sup>7</sup>, któremu najpełniej może sprostać taki układ przestrzenny, który Lynch nazywa obrazowością (*imageability*). Jest nią wyrazisty, „logicznie silny” widok, tworzy zintegrowaną scenerię taką jak obraz Manhattanu, który „krystalizuje i wzmacnia znaczenia”<sup>8</sup>. Obrazowości nieodłącznie towarzyszy czytelność (*legibility*) i wizualność (*visibility*), to dzięki nim miasto daje poczucie bezpieczeństwa, jest funkcjonalne i piękne. Gdyż odpowiada ona sile, z jaką przestrzenny układ miasta pobudza patrzącego do wytworzenia i zachowania obrazu mentalnego określonego miejsca, orientuje go w przestrzeni, gęszczy budowli, ulic i skrzyżowań. Obrazowość, którą charakteryzują jakości takie jak żywość, ostrość i wyrazistość, jest wysoka lub niska w zależności od tego, czy jest na tyle specyficzna, by została dostrzeżona jako dominanta. Należy do materii miasta a nie podmiotu, dopiero jako obraz-wrażenie uzyskuje charakter mentalny i pozwala świadomości swobodnie skanować przestrzeń miasta, jest widokiem niezapomnianym, szybko staje się podstawą metafor i symboli. Praktyka życia codziennego oraz potrzeba zachowania poczucia bezpieczeństwa każe mieszkańcowi stale konfrontować zapamiętane mentalne obrazy z surową empirią. Obrazy te zawierają wiele niedopowiedzeń i luk, w zależności od indywidualnej aktywności są korygowane lub nie, stają się dynamiczne lub zastygają, a zależy to od stopnia i intensywności uczestnictwa w mieście. Każdy mieszkaniec wypełnia ten bazowe obrazy miasta jemu jedynie znanymi treściami i emocjami, nadając im piętno indywidualności.. Jednak wszystkie indywidualne obrazy posiadają podobną osnowę, ruszt, logiczną siatkę tras, punktów i dróg w mieście, a tym samym stanowią obraz społeczny i jedynie w sensie komunikacyjnym jest on bliski drukowanym mapom. W tym sensie można mówić o jednym obrazie miasta, on też decyduje o zachowaniach zbiorowości, jest z nim tak jak ze wzorcem potrzebnym do czytania zapisanej kartki papieru, trzeba go znać, by rozpoznać i dekodować grafy<sup>9</sup>. Dlatego źródłem przyjemności, według urbanisty, jest wizualne poznanie a nie uroda scenerii i ten poznawczy charakter doświadczenia pozwala ocenić piękno miasta. „Obserwowanie miasta może być źródłem szczególnej przyjemności, bez względu na ewentualną trywialność widoku”<sup>10</sup>. Bezpośrednia percepcja, pewne przedstawienie dokonywane w czasie teraźniejszym, zostaje zachowane jako wspomnienie indywidualne i poddane ciągłej aktualizacji, natomiast społeczny obraz jako rodzaj obrazu refleksyjnego staje się wspólną własnością, obrazem zbiorowej świadomości, jest czymś więcej niż abstrakcyjnym obrazem-mapą, obrasta w pokoleniowe znaczenia i kwalifikacje

---

<sup>7</sup> Mentalny obraz miasta ma dwa źródła: poznawcze i emocjonalne, służy praktyce życia, jest kulturową formą adaptacji do warunków otoczenia podobną do zwierzęcego instynktu przystosowania i przetrwania.

<sup>8</sup> K. Lynch, *Obraz miasta*, tamże, s. 108.

<sup>9</sup> K. Lynch, *Obraz miasta*, tamże, s. 3. U Calvino znajdujemy zdanie: „Wzrok przebiega po ulicach jak po zapisanych kartkach, miasto podpowiada ci wszystkie myśli”, Italo Calvino, *Niewidzialne miasto*, przekł. A. Kreisberg, WAB, Warszawa b.r.w., s. 12.

<sup>10</sup> K. Lynch, *Obraz miasta*, tamże, s. 3.

emotywne. Problematyczny jest ów naddatek treści, bardzo różny dla utożsamiających się z nimi wspólnot. Widok pomnika Lenina na placach polskich miast w czasach komunizmu wzbudzał drastycznie odmienne wspomnienia u ludzi różnych orientacji światopoglądowych, a po upadku komunizmu i usunięciu pomników młodzi ludzie nie znają ani lokalizacji tych „pamiątek”, ani kontrowersyjnych treści z nimi związanych. Chcę tu podkreślić, iż indywidualny oraz społeczny obraz miasta jest bardzo zróżnicowany i funkcjonuje niezależnie od praktyki sprawnego poruszania się po nim. Inspirowany pracą Lyncha Sam B. Warner, pisząc o zwielokrotnionym obrazie miasta, bierze pod uwagę narosłe z biegiem lat ideologie skoncentrowane wokół obrazów jednoczących bardzo odrębne społeczności<sup>11</sup>. Każdorazowo społeczny obraz, jakkolwiek byśmy go nie określili czasowo, pokoleniowo, ideologicznie jest przejawem ludzkiej wolności i sytuuje się poza konsensusem, jakiego wymaga informacyjnie traktowana przestrzeń publiczna. Jednakże kiedy Lynch wybiera przykłady czytelnych widoków, nie sięga po banalne obrazy, uznaje Florencję, stare miasto z masywem Duomo, za wzór wyrazistego i rozpoznawalnego przez każdego widoku, tego od strony viale Dell Colli (strona południowa), gdzie „otwarta przestrzeń przenika prawie do serca miasta [...], a z tarasu jednego z zachowanych stromych wzgórz roztacza się »odgórny« widok na rdzeń miasta”<sup>12</sup>. Jakość sprawnego poruszania się w mieście, czytelność scenerii jest zarówno zasadą budowania miasta, jak kryterium oceny realnego życia w nim, ale jest również stopniem satysfakcji estetycznej, zmysłowo emocjonalnej.

Propozycja miasta czytelnego, bezpiecznego, pięknego i dającego się ująć w obrazie łączy kilka rodzajów obrazów nasyconych w różnym stopniu zmysłowością, pamięcią i znaczeniami, od indywidualnego, przez społeczny aż po plan/mapę oraz widok-wizytówkę. Wszystkie one posiadają własną dynamikę, pierwsze dwa są dynamiczne, zmieniają się wraz z miastem, dwa kolejne, gdy tracą aktualność, stają się dziełami sztuki oglądanymi dla innych niż czytelność miasta walorów. Mocne i nie do końca uzasadnione przez materiał empiryczny jest założenie, że wszystkie obrazy, jakie mieszkaniec nosi w sobie, tworzą integralną całość, stanowiąc rdzeń silnego podmiotu, tożsamego i zintegrowanego z miejscem oraz wspólnotą. Przywołując model Rykweida można przyjąć, że relacja między społeczeństwem, materią i obrazem jest symetryczna, jest to jednak sytuacja idealna, niewiele miast spełnia wymogi tak pojętej obrazowości i taka też jest diagnoza Lyncha, a zmiana tej sytuacji stanowi cel jego kolejnych publikacji. Dla estetyki miasta jest ważne, że biorąc za punkt wyjścia jej empiryczne źródła, można rozwijać problematykę obrazowości, i konsekwentnie analizować wielość obrazów miasta, ich powiązanie z innymi sztukami oraz pamięcią. O nową pozycję estetyki zabiega sam Lynch, kiedy postuluje, by nie sprowadzać jej do zamkniętych

<sup>11</sup> por. Nan Elwin, *Postmodern Urbanism*, Princeton Architectural Press, Oxford 1999, s. 284 i 296.

<sup>12</sup> K. Lynch, *Obraz miasta*, tamże, s. 106.

i sakralnych enklaw sztuki, ale znaleźć dla niej nową kulturową wykładnię, usytuować ją w kontekście *urban designe* oraz aktywności architektów i mieszkańców skupionych wokół kreowania środowiska miejskiego<sup>13</sup>. Ta *public aesthetic*, jak ją nazywa, powinna być wsparta o aktualne badania w psychologii środowiskowej i geografii kognitywistycznej, co faktycznie dzisiaj rozwijane jest z powodzeniem.

## 2.

Teoria Lyncha sytuuje się między abstrakcyjnym, optycznym doświadczeniem miasta a miastem taktylnym, doświadczanym i obrazowanym somatycznie<sup>14</sup>. Lokuje się również między postawą statycznego obserwatora a mobilnego wędrowca (terminologia Michela de Certeau)<sup>15</sup>. Obserwator, zawierając oku, chce spojrzeć na miasto z wysokości nieba, z lotu ptaka, by zaspokoić przyjemność objęcia wzrokiem całości, to z tego popędu skopiecznego, jak twierdzi Certeau, zrodzone zostały panoramy, mapy planistów i kartografów. Tymczasem doświadczenia wędrowca są somatyczne, zanurzony w gąszczu ulic i morzu toczącego się tłumu, nie znajduje czytelności, ale raczej gmatwaninę, porusza się po omacku. I chociaż w teorii Lyncha oko pełni ważną rolę, to jednak jest ono elementem percepcji pojętej szeroko polisensorycznie. Natomiast stosunek flâneura do obrazu jest innego rodzaju, nie interesuje go droga do celu, ważniejsze jest błądzenie, obserwowanie i kolekcjonowanie widoków miejsc i twarzy. Niespójność tych obrazów może dać początek pracy etnografa czy detektywa, by podążać za propozycjami Benjamina. Flâneur „oddaje się oglądaniu, słuchaniu i odczuwaniu zapachów, by uchwycić atmosferę miejsca, scenerię architektoniczną i zachowania tłumu na placach i ulicach” konstatuje Heinz Paetzold<sup>16</sup>. Pragnienie niebezpieczeństwa w tym powolnym spacerowaniu nie tylko stymuluje wrażliwość estetyczną, ale również rodzi sztukę miasta<sup>17</sup>. Ostatecznie obrazy percepcyjne (zarówno te terażniejsze jak i te będące wspomnieniami) nie pełnią jakiegś istotnej roli, nie decydują o przebiegu praktyk, nie są narzędziem ich regulacji czy selekcji, ale integralnym elementem

---

<sup>13</sup> K. Lynch, *Reconsidering The image of the City* (1985) w: *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch*, red. Tridib Banerjee & Michael Southworth, MIT 1996, s. 254.

<sup>14</sup> Nan Elwin sytuuje ją w holistycznej wizji miasta reprezentowanej równolegle przez Paula Goldmana i Jane Jacobi (autorkę ważnej książki: *Death and Life of Great American Cities*, 1961) Idem. *Postmodern Urbanism*, tamże, s. 61–63.

<sup>15</sup> Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2008, s. 93–95.

<sup>16</sup> Heinz Paetzold, Doświadczenie architektury miasta. Polityka przechadzki w duchu Waltera Benjamina, w: *Co to jest architektura? : antologia/ What is architecture : anthology. Vol. 2*, red. A. Budak, przeł. M. A. Urbańska, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008, s.121.

<sup>17</sup> Heinz Paetzold, *The Aesthetics of City Strolling, Contemporary Aesthetics* <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=666> [dostęp 11.11.2015].

uczestnictwa w zdarzeniach i spotkaniach, w których najważniejszą rolę odgrywa zaskoczenie i emocjonalne napięcie. De Certeau podkreśla lingwistyczną pracę spacerowicza, który przez samą czynność chodzenia kontestuje funkcjonalistyczną zabudowę, gdyż odczytuje nazwy ulic, nie po to by śledzić topografię, ale by wspominać i marzyć. Celowa mobilność Lyncha zakłada zorganizowany obraz środowiska miejskiego. Flâneur przeciwnie – wałęsa się, a tym samym wydaje się na nieznane, raczej świadomie naraża się na utratę tożsamości, nie jest skupiony na pracy człowieka wewnętrznego, nie konceptualizuje, ale poddaje się fali zewnętrznych wrażeń. Kiedy mobilność nie jest ważniejsza od uzyskania wiedzy o strukturze miasta, wówczas droga nie jest osią organizującą architekturę, nie jest też przejściem, lecz celem samym w sobie. Dla spacerowicza obrazy mentalne i fotograficzne nie składają się na żaden typ mapy, ich zbiór przypomina raczej gabinet osobliwości. Kiedy za punkt wyjścia estetyki miasta przyjmujemy obraz percepcji, wówczas powstaną dwie perspektywy: pierwsza to estetyka formy i czytelności fundująca doświadczenie ładu przestrzennego, druga to estetyka fragmentów, kalejdoskopowych scen z miejskiego życia skierowana na doświadczenie intensywności, zaskoczenia i niebezpiecznej przygody.

### 3.

Współcześnie trudno już przywrócić metropoliom, wielkim miastom czytelność i spójność obrazu, wymogi takie spełniają obszary miasta specjalnie do tego zmodernizowane, zaś poczucie bezpieczeństwa dzisiejszy mieszkaniec, turysta czy emigrant uzyskuje dzięki nowym technologiom komunikacyjnym, oko zyskało wsparcie i przedłużenie w wirtualnych obrazach GPSu. Pojawia się jednak potrzeba przywrócenia pełnego doświadczenia miejsca wspartego na całościowym myśleniu o architekturze i mieście, myślenia alternatywnego wobec architektury high-tech centrów biznesowych oraz wobec historycznego eklektyzmu i regionalizmu centrów handlowych tworzących scenografię konsumpcji. Równolegle do rozwijanej przez Lyncha myśli pojawia się odmienna od empiryzmu tendencja, powstają teorie architektury oraz miasta akcentujące prymat emocji, zmysłowości, wyobraźni. Steen E. Rasmussen podkreśla wagę odczucia nastroju miejsca zrodzonego z cielesnego bycia wewnątrz środowiska miejskiego, z odbioru zintegrowanych wrażeń akustycznych, węchowych, wizualnych i motorycznych<sup>18</sup>. Przesunięcie akcentu z aktywności oka na emocjonalne i polisensoryczne doświadczenia miejsca osłabia rolę obrazu, jako sposobu doświadczenia miasta. Ta postawa teoretyczna wpisuje się w szerszy nurt krytyki kultury, dla której obraz jest narzędziem przemocy politycznej, ekonomicznej oraz konsumpcji. W związku z tym teoretycy poszukują innej niż

---

<sup>18</sup> S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Murator, Warszawa 1962, s. 40.

optyczna wykładni obrazu, albo jak w przypadku Richarda Shustermanna całkowicie go wykluczają tak z teorii, jak z doświadczenia<sup>19</sup>.

Całościowe myślenie o człowieku zamieszkującym środowisko kieruje architektów ku argumentacji filozoficznej, by na tej drodze wzmocnić przekonanie o egzystencjalnym i metafizycznym wymiarze miejsca, by w mówieniu o mieście wyjść poza parametry matematyczne i ekonomiczne, a percepcji nie ograniczać do przystosowawczych zachowań człowieka. Szczególne miejsce wśród tego rodzaju koncepcji zajmuje myśl Christiana Norberga-Schulza, który chce połączyć psychologię rozwoju (Jean Piaget) oraz psychologię Gestalt<sup>20</sup> z teoriami Martina Heideggera<sup>21</sup> i toruje drogę fenomenologii architektury ześrodkowanej na egzystencjalnym doświadczeniu konkretnego miejsca. Norberg-Schulz uznaje zatem obraz percepcyjny Lyncha, jako zgodny z zasadami percepcji Gestalt, za wyjściowy, jednak akcentuje środowiskowy charakter obrazu<sup>22</sup>. Kiedy opisuje specyficzną atmosferę Pragi, aby oddać ducha miejsca – *genius loci* tytułuje rozdział „Obraz”, jednak czytelnik otrzymuje indywidualną deskrypcję miasta przefiltrowaną przez doświadczenie architekta. Spacer po starej Pradze jest dla niego dotknięciem tajemnicy i przerażenia, jakie daje bycie blisko ziemi, a zarazem doznaniem ciepła i opiekuńczości. Doświadczenie bycia blisko ziemi jest jednym z aspektów *genius loci* Pragi<sup>23</sup>. Zadaniem Lyncha percepcyjny obraz miasta powinien sprzyjać sprawnemu poruszaniu się po nim, emocje, pamięć i indywidualne doznania wtórnie mu towarzyszą, Norberg-Schulz akceptuje miejsce już zastane i odnajduje w nim egzystencjalne treści składające się na fenomenologiczny obraz dany w opisie. Estetyka miasta sprowadzona do deskrypcji jest indywidualnym świadectwem wysłownienia atmosfery miasta, jego *genius loci*.

Fenomenologia stanowi również ośrodek myśli dla Juhani Pallasmaa i to jego koncepcja obrazu może stać się kolejną inspiracją dla estetyki miasta.

---

<sup>19</sup> R. Schusterman, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 219–238. Filozoficzna logika jego teorii opiera się na absolutyzacji ciała we wszystkich dziedzinach, zamiast pięciu zmysłów filozof proponuje *somaaesthetic sensis*, a świadomość ciała uznaje za podstawową. W tej perspektywie obraz traci walory poznawcze, nie pełni nawet roli pomocniczej, zaś inne parametry miejsca, jak przestrzeń i atmosfera ulegają przeformułowaniu, przestrzeń traci charakter dyskursywny, tak eksploatowany przez tekstualne tendencje obecne w teoriach urbanistyki i architektury inspirowanych poststrukturalizmem, zaś atmosfera nie jest wytwarzana, ale zastana, posiada wymiar kosmiczny jak powietrze.

<sup>20</sup> Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards to Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980, s. 20.

<sup>21</sup> Śledząc ewolucję myśli Norberga-Schulza znajdujemy odwołania również do Karola Jaspersa, Gastona Bachelarda, Marice Merleau-Ponty'ego, Gustawa Junga wszystkie one mają wzmocnić zasadniczą intencję, służyć do wydobywania i nazwania egzystencjalnych parametrów architektury.

<sup>22</sup> Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, przekł. B. Gadomska, Murator, Warszawa 2000, s. 17. Idem, *Genius Loci*, Tamże, s.19.

<sup>23</sup> Ch. Norberg-Schulz *Existence, Genius Loci* tamże, s. 78.



Architekt nie deprecjonuje bowiem żadnego sposobu funkcjonowania obrazu, ale hierarchizuje wielość ich typów, korzystając przy tym z zasad zaczerpniętych z fenomenologii. Jego celem jest odnowienie metafizycznej perspektywy architektury i miasta. W krótkim artykule *Geometry of Feeling* przytacza obrazy poetyckie, fotograficzne, filmowe i malarskie, by wskazać, że obrazowana w nich architektura nie wyrasta z matematycznej kalkulacji, nie jest poddana regułom budowania, grawitacji oraz praktyki życia, ale to właśnie te obrazy są wedle Pallasmy tym, co Edmund Husserl nazwał widzeniem istotnościowym<sup>24</sup>, *eidosem* architektury<sup>25</sup>. Dyskusja o obrazie architektury i miasta opuszcza teren empirycznej percepcji oraz fizycznej formy i zostaje przeniesiona w obszar intencjonalnej świadomości, jej strony emotywniej oraz cielesnej. Fenomenologia Merleau-Ponty'ego pozwala umieścić intencjonalność na poziomie ciała, Pallasmaa dotyk czyni inicjatorem obrazowania<sup>26</sup>, natomiast transcendentalizm Gastona Bachelarda pomaga mu uzasadnić dlaczego wszystkie obrazy artystyczne odsyłają do siebie nawzajem, nie są autonomiczne – dzieje się tak, gdyż ich wspólną *pleromą* i dźwignią jest transcendentalny rezerwuar pierwotnych obrazów. Teorie Merleau-Ponty'ego i Bachelarda są zasadnicze dla myśli Pallasmy<sup>27</sup>. W ten sposób powstaje oryginalna myśl o mentalnych i artefaktualnych obrazach architektury oraz miasta, obrazach mających swe źródło w apriorycznej sferze niewizualnej, w głębinach „ja” nieświadomego. Odrzucony zostaje naiwny realizm i postawa niepozwalająca uporządkować wielości typów obrazów, czy raczej porządkować je na wiele tak samo ważnych sposobów. Pallasmaa dokonuje ich waloryzacji, wyróżnia obrazy artystyczne ze względu na ich twórcze źródła, jednakże wyraźnie przeciwstawia obrazy żywe, poruszające wyobraźnię i pamięć, angażujące wiele zmysłów obrazom powstałym z deprivacji sensorycznej, czego przykładem jest widok dzielnicy handlowej w Brazylii.

Warto podkreślić, że teoretyzowanie architektów sytuuje się między spójnym i konsekwentnie prowadzonym dyskursem filozofów a deskrypcją technicznych parametrów planu, łączą oni urywki odmiennych stanowisk,

---

<sup>24</sup> J. Pallasmaa, *Geometry of Feeling w: Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. K. Nesbitt, Princeton Architectural, New York 1996, s. 451.

<sup>25</sup> Tamże, s. 451.

<sup>26</sup> Czytamy: „[...] prawdziwa istota życiowego doświadczenia jest formowana przez nieświadome haptyczne obrazowanie oraz nieskoncentrowane widzenie peryferyjne. Skupiony wzrok konfrontuje nas ze światem, podczas gdy widzenie peryferyjne zanurza nas w jego ciele”. Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przekł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 18.

<sup>27</sup> Innego zdania jest M. Reza Shirazi, który stwierdza jednoznacznie, iż fenomenologia Norberga-Schulza wyrasta z myśli Heideggera, zaś Pallasmaa czerpie i wciela teorię Merleau-Ponty'ego, nie bierze pod uwagę teorii obrazu szczególnie ważnej w podejściu Pallasmy. Idem, *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture*, Routledge, London&New York 2014, ss. 3, 35, 40, 65.

mieszają dyskursy. Ważniejsze jest to, by dzięki synkretycznym rozważaniom oddać charakter sztuki, niż aby dochować wierności logice argumentacji. I tak Pallasmaa nie dba o teoretyczną dyscyplinę, cytuje bowiem Jean-Paula Sartre'a, Johna Deweya, Martina Heideggera, Rortiego i poetów, Le Corbusiera i Khana. Swobodnie łączy fenomenologię z osiągnięciami neurobiologii. Jak podkreśla, sztuka budowania nie demonstrowuje, nie naśladuje idei filozoficznych, nie jest ich materialną wykładnią, lecz wcieloną formą myślenia. Arthur Danto, J.-F. Lyotard, czy Wolfgang Iser, każdy z własnego punktu widzenia, krytykowali filozofię sztuki, za to, że traktuje sztukę jako narzędzie własnej argumentacji a filozofowie nakładają na sztukę obce, zewnętrzne wobec niej, racjonalne kryteria<sup>28</sup>. W przypadku Pallasmy i innych teoretyzujących architektów jest odwrotnie – teorie filozoficzne stają się dla nich narzędziem artykulacji znamion sztuki. Z tego względu próba szukania spójności w poglądach architektów i szukania ich filozoficznej poprawności jest raczej bezpłodna<sup>29</sup>.

Pallasmaa, za Bachelardem, zakłada, że człowiek jest wyposażony w zestaw pierwotnych obrazów, w rodzaj transcendentalnej pępowiny, która odnosi go do kosmosu jako całości, a zarazem pozwala uchwycić sens otaczającej go rzeczywistości, niewizualne obrazy w konfrontacji z materialnością świata uzyskują postać wizualną, stają się podstawą kreacji nowych obrazów i pozwalają, by człowiek poczuł się u siebie. Dlatego miasto położone na mandali porusza nas, gdyż odsyła do źródła, jakim jest pierwotne zespolenie z kosmosem. Owe pierwotne, niewizualne obrazy są nabrzmiałe emocjami, są cielesne. „Doświadczam siebie w mieście, a miasto istnieje poprzez moje cielesne doświadczenie. Miasto i moje ciało wzajemnie się uzupełniają i dookreślają. Mieszkam w mieście, a miasto mieszka we mnie”<sup>30</sup>. Ten pierwotny świat obrazów stanowi źródło sztuki. Praca wyobraźni w zespalaniu praobrazów z materią, jak i kreacja nowych obrazów bazuje na emocjach i doznaniach taktylnych oraz smakowych. Pallasmaa zmienia klasyczną hierarchę zmysłów, zastępuje uprzywilejowaną pozycję oka i słuchu przez dotyk i smak. Oko uznawane za głównego sprawcę obrazów percepcyjnych i eidetycznych zostaje wchłonięte przez ciało, jest przedłużeniem dotyku. Oko nie tylko dotyka świata, u źródeł widzenia leży dotyk „zmysł dotyku jest podświadomością wzroku”<sup>31</sup>. Taktylność i oralność jest obecna w doświadczeniu wizualnym, to co wizualne nie jest wolne,

---

<sup>28</sup> W. Iser, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przekł. K. Guźalska, Universitas, Kraków 2005, s. 17.

<sup>29</sup> M. Reza Shirazi odróżnia fenomenologię uprawianą przez architektów od fenomenologii filozoficznej. Tenże, *Towards an Articulated...*, tamże, s. 2-5. Natomiast Aleksander Serafin ma wątpliwości czy fenomenologia architektury ma coś wspólnego z fenomenologią filozoficzną, tenże, *Fenomen w architekturze: wobec dyskusji na temat architektury fenomenologicznej*, w: *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, red. W. Płotka. T. I, IFiS PAN, Warszawa 2014, s. 519-535.

<sup>30</sup> I. Pallasmaa, *Oczy skóry*, tamże, s. 49-50.

<sup>31</sup> Tamże, s. 53.

samodzielne ale zależne od bardziej cielesnych zmysłów, uzasadnienie tego porządku płynie z psychoanalizy, a nie filogenezy. Nie chodzi tutaj o podkreślenie dominacji smaku i dotyku, ale o wskazanie na jednoczącą siłę percepcji osiąganą dzięki cielesności, gdzie percepcja peryferyjna i wiedza ciała o poruszaniu się jest pierwotna wobec tego, co pokazuje nam oko. Integracja odbywa się poza świadomością w intencjonalności ciała.

Wedle Bachelarda pierwotne obrazy obdarzone ładunkiem emocjonalnym decydują o relacji wobec świata, są autonomiczne i rządzą się własnymi prawami; mogą one przybrać formę abstrakcyjnych pojęć nauki, kiedy zostają oczyszczone z emocji, gdy w imię racjonalizmu dokonana zostaje ich puryfikacja<sup>32</sup>. Mogą też stać się motorem kreacji poetyckiej w marzeniu na jawie i na tej drodze zostaje wydobyty, jak pisze Wunenburger, „cały ładunek sensu egzystencjalnego”<sup>33</sup>. Pallasmaa w podobnym duchu podkreśla różnicę między racjonalnymi elementami architektury a autonomicznym *imaginarium* artysty, stwierdza, że owo aktywne napięcie między nimi staje się twórcze w sensie egzystencjalnym. Natomiast słabość architektury i urbanistyki wynika, według niego, z utraty związku między fizyczną, racjonalną kalkulacją a *imaginarium*, wówczas bowiem budowie i ich zespoły są sprowadzone do technicznych, funkcjonalnych wymiarów budowli. Jest to rezygnacja z owego metafizycznego źródła. „Architektura, jak każda sztuka, aspiruje do tego, by wyrazić ludzką kondycję, wyrazić doświadczenie naszej egzystencji”<sup>34</sup>.

Problem dynamiki praobrazów oraz ich ufundowania jest złożony, Hans Belting i W.J.T. Mitchell również piszą o obrazach zamieszkujących człowieka, ale ich teorie są zadłużone w psychoanalizie i naukach społecznych. Z kolei Bachelard praobrazowym źródłem wszystkich mentalnych i fizycznych obrazów uczynił zespół jakości czterech żywiołów – są niewizualne i stanowią budulec kosmosu i człowieka. Natomiast Pallasmaa nie rozwiązuje problemu statusu praobrazów, raczej mnoży ich typy, są wspólne dla wszystkich sztuk: obrazem jest metafora, ikoniczny obraz, epicki, poetycki, niekompletny, multisensoryczny, żyjący i wcielony itd. każdy z nich ma architektoniczną manifestację<sup>35</sup>. Chociaż pomysł Pallasmy, by budowanie miejsc zadomowienia uzależnić od mnogości praobrazów, może budzić niedosyt teoretycznej eksplanacji, to przecież stanowi otwartą drogę dla wielu alternatywnych rozwiązań, pozwala na budowanie samodzielnych koncepcji w obrębie estetyki miasta-obrazu. Jedną z takich dróg polega na dopracowaniu wariantów statusu praobrazów, postawieniu pytania, czy miasto można odnieść do jakiegoś wspólnego transcendentalnego źródła. Mogą

<sup>32</sup> J.-J. Wunenburger. *Filozofia obrazu*. Przeł. T. Stróżyński. słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2011. s.74.

<sup>33</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria. Gdańsk 1998. J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przek. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 59, 519–535.

<sup>34</sup> J. Pallasmaa, *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, Wiley, 2011, s. 99.

<sup>35</sup> Pallasmaa pisze obrazach wspólnych wszystkim sztukom w tym też architekturze, ale osobno podaje wielość typów obrazów swoistych dla architektury, tamże, s. 58–87 oraz 118–137.

to być cztery żywioły, jak mówi Bachelard, wówczas miasto nie zostaje przeciwstawione przyrodzie i ma z nią wspólne korzenie. Ten wątek pozwala ukazać jedność przyrody i miasta, otwiera drogę do śledzenia owej jedności, jak i określania przyczyn jej niszczenia, niewątpliwie trzeba w tych badaniach uwzględnić motyw różnic kulturowych, jak i specyfikę konkretnych miejsc. Alternatywą do tego stanowiska jest myśl, by szukać owego źródła na poziomie technologicznych sprawności, czyli przenieść refleksję na bardziej empiryczny grunt. Rozwiązania, jakie rodzi problem praobrazu, wiążą się z poszukiwaniem klucza w innych podejściach – psychoanalizie, nowej fenomenologii i hermeneutyce. Kolejne pasmo tematyczne badań estetyki miasta-obrazu skierowane jest na poszukiwanie pewnych wspólnych tonacji obecnych w sztukach wizualnych, malarstwie, filmie, fotografii, których nie należy traktować jako zupełnie autonomicznych dziedzin, warto bowiem dostrzec, że odsłaniają one wielogłosowość miasta.

Z estetykami miasta<sup>36</sup> jest podobnie jak z opisami miast dokonywanymi przez Italo Calvino, wypowiedź o każdym z miast sprowadza on do lapidarnej kwintesencji, sięga przy tym do porównania miasta z obrazem, bądź katalogiem czynności, albo też doświadczeń w nim powstałych<sup>37</sup>. Estetyka miasta ześrodkowana na obrazie bierze pod uwagę antropologiczny fakt, iż człowieka jest istotą percypującą, żyje i doświadcza siebie i miejsca dzięki obrazom nabrzmiałym doznaniem, emocjami i znaczeniami. Najważniejsza jest jednak podpowiedź architektów i urbanistów, wypracowują oni bowiem oryginalne teorie obrazu odpowiadające charakterowi miasta, teorie uwzględniające specyfikę tego procesualnego artefaktu. Estetyka miasta-obrazu, czerpiąc z tych źródeł, może je twórczo rozwijać.

---

<sup>36</sup> Arnold Berleand, mówiąc o estetyce miasta, traktuje ją jako część estetyki środowiskowej, inne podejście znajdujemy w książce Arto Haapala. Por. A. Berleand, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 82–98; *The City of the Cultural Metaphor: Studies of Urban Aesthetic*, red. A. Haapala, International Institut od Applied Aeshetics, Lahti 1998.

<sup>37</sup> I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Kreisberg, WAB, Warszawa b.r.w.