

Piotr Schollenberger: Odwracalność przeznaczenia – estetyka przestrzeni Shusaku Arakawy

Abstract: The Reversibility of Destiny – Shusaku Arakawa’s Aesthetics of Space

The article presents artistic project proposed by Japanese artist Shusaku Arakawa. Arakawa’s concept of “reversible destiny” and “architectural body” is introduced as the contemporary response to Georg Simmel’s modern diagnose of the “mental life” of inhabitants of metropolis following his remark that “It is the function of the metropolis to make a place for the conflict and for the attempts at unification...”. Both: Simmel’s diagnose and Arakawa’s quasi-utopian urbanistic project can be treated as the Kantian critical procedures that allow us to grasp the specificity of the “aesthetics of city” and to describe conditions of possibility of “city experience”.

Keywords: Georg Simmel, Shusaku Arakawa, City, Perception, Body, Space, Reversible Destiny

Pytanie, które może wydać się naiwne, lecz które – jak się zdaje – trzeba zadać, gdy poddajemy krytycznej refleksji uwarunkowania estetyki przestrzeni miejskiej co „pozwoliłoby ją umocnić w jej sprawiedliwych wymaganiach” [Kant, 2001, 25] brzmi: na czym polega „miejskość” tak określonej przestrzeni stanowiącej przedmiot badań? Dlaczego miasta, których przykłady wybieramy, by przyglądać się różnorodnym zjawiskom, dającym się ująć w kategoriach estetycznych, czy artystycznych to wielkie miasta – już nawet nie *polis* [por. Rewers, 2005], lecz *megalopolis* [Lyotard, 1988, 203-215], których prefigurację stanowią choćby filmowe wizje Fritza Langa? Dlaczego „estetyka miasta”, a nie raczej „estetyka miasteczka”? Odpowiedź teoretyków jest w tym wypadku oczywista. To właśnie bezustannie rozrastające się miasta stają się areną rozwoju wielkiego projektu nowoczesności wraz z wszystkim, co niesie on ze sobą, a więc zarówno z postępującą indywidualizacją i narodzinami jednostkowego doświadczenia codzienności, jak i z alienacją, rozbięciem wcześniejszych tradycyjnych wspólnot i wkroczeniem techniki, czego świadectwem staną się chociażby wiersze Charlesa Baudelaire’a [Baudelaire, 2008; Benjamin, 2011, 53-212; Berman, 2006; Majewski, 2008]. Nie chodzi więc o rozmiar miejskiej aglomeracji, czy ilość jej mieszkańców, lecz o pojawiające się wraz z tym nagromadzeniem nowe możliwości, nowe stosunki, czy też przejścia pomiędzy jednostkami, a także między człowiekiem a przestrzenią, w której on funkcjonuje. Jak poświadcza Georg Simmel w słynnym tekście zatytułowanym *O mentalności mieszkańców wielkich miast* z 1922 roku, podstawą zjawisk, również estetycznych, miejskiego życia są „mechanizmy, dzięki którym osobowość przystosowuje się do

sił zewnętrznych”. Rządzi nimi podstawowe napięcie pomiędzy tym, co dane, czy też zastane, w postaci tradycji, albo „ogólnoludzkich”, jak pisze Simmel, wzorców społeczno-historycznych, a tym, co niepowtarzalne i jedyne w każdym bycie ludzkim. Dlatego też: „(...) wielkie miasto zyskuje szczególne, znamienne miejsce w rozwoju życia duchowego. Jest to jeden z tych wielkich tworców historycznych, na gruncie których zawarte w życiu sprzeczne tendencje mogą istnieć i rozwijać się na równych prawach” [Simmel, 2005, 315].

Dynamikę, wyrastającą z tych sprzecznych tendencji, niosącą w sobie potencjał nowej konfiguracji między „osobowością” a „siłami zewnętrznymi” chcę odnieść do projektu Shusaku Arakawy (1936 – 2010), japońskiego artysty i architekta, który stworzył wspólnie z Madelaine Gins projekt pozwalający w szczególny sposób sproblematyzować relacje ciała i otoczenia, w którym się ono znajduje. Celem realizacji architektonicznych takich, jak: *Ubiquitous Site, NAGI'S RYOANJI* (Nagi, Okayama, 1994 / Nagi Museum Of Contemporary Art), *The Site of Reversible Destiny* – Yoro Park Yōrō, Gifu, 1995), *The Reversible Destiny Lofts MITAKA – In Memory of Helen Keller* (Mitaka, Tokyo 2005) jest stworzenie przestrzeni, pozwalających bezpośrednio doświadczyć momentu, w którym ciało, sytuujące się dopiero w określonym obszarze – by tak rzec – „zajmuje miejsce”, spontanicznie realizując jedną spośród nieskończonej ilości możliwości w daną przestrzeń wpisanych. Arakawa pragnie zwrócić uwagę, w jaki sposób cieleśnie: percepcyjnie i motorycznie, dostosowujemy się do otoczenia, mogąc jednocześnie ów proces aktywnie i refleksyjnie kształtować. Wydaje się, że projekt artystyczny zmierzałby w tym wypadku do uchwycenia oraz uczynienia przedmiotem namysłu doświadczenia przestrzeni miejskiej z jej konstytutywną cechą, którą jest – jeśli zgodzimy się z Simmlem – rozwój różnorodnych, nawzajem sprzecznych, „życiowych tendencji”. Właśnie dlatego, że owe tendencje nie przybierają jedynie postaci abstrakcyjnych „projektów życiowych”, ale mają charakter ucieleśniony [Landra, 2006, 39-76], mogą stać się przedmiotem artystycznego namysłu nad sposobem, w jaki kształtowane jest owo specyficzne pole percepcyjne wytwarzane przez miejską przestrzeń.

Warto zauważyć, że ukrytą zapowiedź takiego dyskretnego mechanizmu percepcyjnego można odnaleźć już w pierwszych artystycznych świadectwach nowoodkrytego w pewnym momencie historycznym obszaru życia codziennego, jakim staje się przestrzeń miasta. Mam tu na myśli wnętrza, ale i jednocześnie „zewnątrza” malowane przez artystów holenderskich w XVII wieku, przede wszystkim przez Pietera de Hoocha [Stoichita, 2011, 181-231; Alpers, 1983; Ziemia, 2007, 279-324]. W tych obrazach, poza przedstawieniami życia codziennego, z którego zostały już zdjęte ramy alegorii o moralnym, bądź religijnym charakterze, a przedstawione na nich postacie odznaczają się całkowicie nowożytnym indywidualizmem [Todorov, 2010], szczególną uwagę przykuwają różnorodne przejścia i prześwity. Przez otwarte na podwórzu drzwi widać ulicę, okno sygnalizuje rozbrzmiewający za nim gwar, przestrzeń domu, czy podwórka

nie są zamknięte, lecz otwierają się na zewnątrz, sugerują możliwość przejścia i jednocześnie wcale nie sugerują, by tego przejścia można było dokonać wyłącznie raz, tylko w jednym kierunku. Nie jest to przestrzeń renesansowych *Miast idealnych* unieruchamiających ciało na rzecz jednoocznego spojrzenia, które przemierza całą widzialną przestrzeń samo nie będąc w niej usytuowane¹. W tym przypadku, by ogarnąć całość widzialnej przestrzeni trzeba się skonfrontować z tym, co zasugerowane jedynie w prześwicie, co przychodzi z zewnątrz, co widnieje na progu², czyniąc wszelki projekt domknięcia tych miejsc niemożliwym do spełnienia.

Właśnie ta „strukturalna”, by tak rzec, cecha przestrzeni miejskiej, jaką jest jej „przechodniość” – w dosłownym, ale i w logicznym tego słowa rozumieniu odnajdzie swoje echo w projekcie Shusaku Arakawy.

Arakawa rozpoczyna swą aktywność artystyczną w latach 60-tych w Nowym Jorku od monumentalnych i jednocześnie skrajnie minimalistycznych projektów malarskich przeznaczonych raczej dla „szarej materii” aniżeli do odbioru „siatkówkowego”. Te Duchampowskie nawiązania [Duchamp, 1959] pojawiają się nieprzypadkowo, gdyż to właśnie dzięki wparciu Marcela Duchampa Arakawa zaczyna prezentować swoje prace w Stanach Zjednoczonych. Arthur Danto określił go mianem „najbardziej filozoficznego z artystów” [Danto, 1979, 135; Danto, 2010], a Hans-Georg Gadamer pisał w katalogu z wystawy w 1990 roku o tym, że Arakawa „przekształca codzienne stałe orientacji w zadziwiająca, kusząca grę”³ [Gadamer]. Termin „gra”, należałoby przy tym rozumieć właśnie po gadamerowsku, a więc jako aktywność, która nie tylko „prezentuje się poprzez grających”, ale również konstituuje graczy – pozwala się im zaprezentować. Na czym jednak miałyby polegać taka „gra w orientację”?

¹ *Miasto idealne* – trzy obrazy przedstawiające w perspektywnym rzucie miejski plac. Ich autorstwo przypisuje się włoskiemu malarzowi i architektowi Fra Carnevale (1420/25–1484). Obrazy znajdują się w kolekcjach: Galleria Nazionale delle Marche (Urbino), Gemaldegalerie (Berlin), The Walters Art Museum (Baltimore).

² Zbliżamy się tu do spostrzeżenia Jacquesa Derridy, który zauważa: „Niekiedy miasto jest właśnie na progu, nie tylko w figurze progu, ale u progu nowej figury, niewidocznej jeszcze konfiguracji, która samą musi dla siebie pozyskać, by nie poddać się prawom czegoś innego” [Derrida, 1993/1994, cyt. za Rewers, 2005, 63] Na temat okna oraz miejskiego doświadczenia przejścia por. Rewers, 2005, ss. 61 – 69. Niniejsze ujęcie propozycji Arakawy bliskie jest natomiast opisowi „ontologii zdarzenia” miejskiego, jako „stwarzania nowych możliwości stawania się (...) i doświadczania przestrzeni miejskich”, które proponuje Rewers w swojej książce. Rewers, 2005, 71-98.

³ „Artysta, który postrzega przestrzenie, ściany, pomieszczenia jako obrazy a obrazy postrzega jako ściany i podłogi przekształca codzienne stałe orientacji w dziwną, kuszącą grę – grę ciągłych domysłów. Gdy ogląda się te prace z oddali, ograniczone wąskimi ramami reprodukcji, można jedynie przewidywać wszystko, co zacznie się dziać, co zostało tam wzniesione i rozpostarte. To wprost wyjątkowe, zdumiewające wydarzenie, które nasuwa mi na myśl słowa Paula Celana: „Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen”. Gadamer, <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhara90.html> [data dostępu: 06.06.2015].

We wczesnych pracach Arakawy nie chodzi wyłącznie o orientowanie się w przestrzeni fizycznej, ale o orientację w ramach różnych systemów językowych. Przy czym pojęcie „języka” należałoby rozszerzyć na wszystkie systemy znakowe, a więc nie tylko te o charakterze symbolicznym, ale również systemy znaków ikonicznych oraz indeksalnych. Nie mamy jednak w tym wypadku do czynienia z podejściem semiotycznym, czy jakąś formą myślenia strukturalistycznego. Arakawę interesuje przede wszystkim związek percepcji oraz różnorodnych systemów językowych – to, w jaki sposób przestrzeń percepcji jest tworzona, sytuowana oraz ukazywana przez łączenie, bądź zlewanie się ze sobą różnych języków.

Tę percepcyjno-językową dynamikę opisuje termin *cleaving*, którego dwuznaczność udaje się szczęśliwie zachować w języku polskim przekładając go jako „podzielanie”. „Podzielanie” może „dzielić”, a więc wprowadzać podział i różnicować to, co jednorodne, może jednak oznaczać część, która jest wspólna, którą ze sobą nawzajem, bądź ze światem „podzielamy”, a więc „współdzielimy”. Ta specyficzna łącząco-rozdziałająca, czy też inkluzyjno-ekskluzywna logika okaże się kluczowa dla zrozumienia projektów przestrzeni miejskiej: „podzielanie (*cleaving*) tego z tamtym i podział tego od tamtego. Wynikają z tego nowe połączenia, świeże punkty wyjścia, ciągle odnawiane wstępne konstruowanie nastawione na utrzymanie w miejscu (*tentative constructing toward a holding in place*), trwałe i określone ujęcie, które nadaje jeden sens rozumieniu terminu <podzielanie> musi również wiązać się z odcinaniem, odłączeniem, zlurowaniem, które ustanawia drugi sens tego terminu” [Arakawa, Gins, 2002, 48].

Podział, jako „podzielanie” odgrywa, zdaniem Arakawy, podstawową rolę w wytwarzaniu znaczenia – stanowi istotę „mechanizmu znaczenia”, który został zademonstrowany w serii, przypominających absurdalne rebusy, albo też wizualne *koany* [Lyotard, 2015, 129] paneli, stworzonych z Madelaine Gins w latach 1963 – 1973 [Arakawa, Gins, 1988]. Arakawie chodzi w tym wypadku o to, by zademonstrować percepcyjny mechanizm ustanawiania, albo wytwarzania znaczenia tego, co jest postrzegane, funkcjonujący w oparciu o pewien wybrany system językowy. Artysta łącząc taki system z pewnymi danymi wrażeniowymi oraz oddzielając od innych, uświadamia nam, że percepcja podziela coś z językiem, a pod innym względem się od języka oddziela.

Jak wyjaśnia, pracująca wspólnie przy wszystkich projektach z Arakawą, Madelaine Gin w książce *Helen Keller or Arakawa* [Gins, 1994] japoński artysta był zafascynowany Arakawy postacią Helen Keller, głuchoniewidomej amerykańskiej pisarki, która mając 19 miesięcy w wyniku choroby całkowicie straciła wzrok oraz słuch, a także częściowo zdolność mówienia. W wieku siedmiu lat, dzięki zaangażowaniu osobistej opiekunki, dziewczynka nauczyła się języka palcowego, a z czasem dorosła Helen Keller została znaną pisarką, autorką dwunastu książek, swobodnie poruszającą się w literackich opisach świata, które wydawać by się mogły dostępne wyłącznie dla osób widzących i słyszących. Wedle

Arakawy przypadek Helen Keller uświadamia nowe możliwości percepcji: trzy zmysły (dotyk, węch, smak) umożliwiają odnalezienie alternatywnych połączeń z wyrażeniami językowymi odwołującymi się do wzroku, czy słuchu. Jak opisuje to Ernst Cassirer, również powołujący się na ten przypadek: „[Dziecko] Nauczyło się używać słów nie tylko jako mechanicznych znaków czy sygnałów, ale jako całkowicie nowego narzędzia myśli. Otworzył się przed nim nowy horyzont i od tej pory będzie poruszało się do woli w tej nieporównanie rozleglejszej i swobodniejszej przestrzeni” [Cassirer, 1998, 82].

Przyjrzyjmy się przez chwilę uważniej dwu przykładom. Obraz *Untitled (TUBES, TUBE)* przedstawia dwie formy, składające się z linii równoległych połączonych z każdej strony okręgiem. Na dole formy znajdującej się z prawej strony obrazu został nakreślony ołówkiem napis „Tuba”, forma ta również została narysowana przy pomocy ołówka. Forma z lewej strony została natomiast narysowana przy pomocy różnokolorowych linii: niebieskich, czerwonych, żółtych, zielonych. Napis umieszczony na dole głosi „Tuby”. Po pierwsze więc podpisy sugerują, że płaskie formy są w rzeczywistości bryłami, a to, na co patrzymy to coś w rodzaju domyślnego, czy prowizorycznego „rzutu” walca na płaszczyznę. Podpis pod rysunkiem określa więc sposób, w jaki go postrzegamy – język dołącza do obrazu określoną interpretację. Jeśli jednak podpisy sugerują, że faktycznie odnoszą się do tego, co figuruje powyżej, to dlaczego podpis pod „tubą” z lewej strony jest w liczbie mnogiej. Dlaczego mowa o „tubach”, zamiast o jednej, choć kolorowej „tubie”? Co w tym wypadku było pierwsze rysunek i podpis, czy najpierw podpis a potem dostosowany do niego rysunek? Arakawa sugeruje, że w przypadku „tub” po lewej stronie ilość można zaprezentować nie, jak to jest zazwyczaj w przypadku rysunku, poprzez zwielokrotnienie podobnych form, a więc ikonicznie, lecz symbolicznie, jak to się dzieje w języku, poprzez użycie wielu kolorów, które, podobnie jak zmiana końcówki w przypadku zmiany liczby z „tuba” na „tuby”, odnoszą się do wielości na mocy pewnej umowy. Podpis w tym wypadku oddziela się od znaku ikonicznego i łączy się ze znakiem symbolicznym. To łączenie, „podzielanie” różnorodnych języków ma uczynić widzialnym sam proces, w którym widz stara się odczytać znaczenie dzieła. Akt percepcji zwyczajowo ujmowany jako ciągły zostaje podzielony na dwie nieprzystające do siebie części: przekaz ikoniczny oraz językowy, które w życiu codziennym odbierane są jako wzajemnie sobie odpowiadające i przebiegające równoległe do siebie zostają w tym wypadku rozdzielone. Mechanizm ten opisuje Arakawa jako „dzielenie znaczenia” (*splitting the meaning*) oraz jego ponowne, tym razem już percepcyjnie uświadomione „składania” (*reassembling*), które dokonuje się w momencie, gdy zostajemy skonfrontowani z takim „bezsensownym” rysunkiem i staramy się odkryć mechanizm jego znaczenia.

Podobna konfuzja, oparta na oddzieleniu i ponownym połączeniu, daje o sobie znać w przypadku instrukcji „Powiedz: raz Pomyśl: dwa” (*Say: one Think: two*). By wykonać polecenia wypowiedzenia na głos „raz” nie można tego nie

pomyśleć. Można co prawda mówić jedną rzeczą, myśląc o innej, jednak nie można wykonać sugerowanego ćwiczenia nie doświadczając wewnętrznej sprzeczności. Można natomiast, co warto zauważyć napisać, albo namalować „raz”, myśląc o „dwa”. Ostatni przykład funkcjonowania tego percepcyjno-językowego podziału ilustruje panel przedstawiający trzy rzędy kwadratów różnej wielkości uszeregowanych od największego do najmniejszego. Pod spodem górnego rzędu widnieje napis „Wszystkie są takiej samej wielkości”, który powtarza się jeszcze dwa razy, przy czym dodatkowo w pod środkowym rzędem została dodana adnotacja „Miejsce na poprawki”, a na samym dole obrazu widać komunikat „Wojna światów”. Na powierzchni obrazu cztery kwadraty mają różne wielkości. Jeśli je jednak wyobrazić sobie w przestrzeni trójwymiarowej, stają się kolejnymi częściami prostopadłościanu o kwadratowej podstawie, ułożonymi w szeregu ze względu na punkt zbiegu linii, są więc równe. Świat dwuwymiarowy i świat trójwymiarowy są ze sobą w konflikcie, jeśli chodzi o wielkość kwadratów, a z samego obrazu nie możemy ani „wyczytać”, ani „wypatrzyć”, do którego z tych światów one należą. Jak pisze Jean-François Lyotard: „[obraz] Arakawy nie proponuje do zobaczenia niczego poza samą sobą. Ponieważ nie przedstawia żadnej «sceny» rodzajowej, żadnego pejzażu czy martwej natury, mogę wam tylko opisać jej plastyczne uporządkowanie i to cała jej «treść». Raczej daje do myślenia za pomocą oczu niż czyni widzialnym w myśli, niż pobudza wyobraźnię. Właśnie dlatego temu zadaniu filozof może sprostać prawdopodobnie lepiej niż pisarz, a w każdym razie lepiej niż geometra. Nie liczy się tu wierna poprawność, którą trzeba opisać, gdyż nie istnieje model, który pozwoliłby ją zmierzyć, a jedynie precyzja rysunku. Precyzja, której z niczym nie sposób porównać – niewspółmierna, «niekorygowana». Jak Duchamp: precyzyjny, lecz niepoprawny” [Lyotard, 2015, 133].

Przywołane na razie przykłady nie mają na pierwszy rzut oka nic wspólnego z jakąkolwiek formą ucieleśnionego przeżywania przestrzeni i mogą wydawać się bliższe malarskiej sofistyce René Magritte’a. Jednak Arakawa zaznacza: „Spłaszczam widok, by zademonstrować, w jaki sposób postrzeganie nadaje przestrzeni objętość, nie istnieje żadna przestrzeń za wyjątkiem tej, którą kształtuje postrzegający” [Arakawa, Gins, 1988, 102]. Artysty nie interesuje więc tak bardzo proces aranżowania przestrzeni fizycznej (choć, jak zobaczymy, z nim również będziemy mieli w tej twórczości do czynienia), co ogołocenie jej z wszelkich „percepcyjnych podpórek”, punktów orientacyjnych, schematów przedstawieniowych, które ułatwiają postrzeganie oraz wizualną komunikację, jednak za cenę wyparcia podmiotowej zdolności do swobodnego kształtowania tego, co się jawi. Wskazanie na „mechanizmy znaczenia” ma nam pozwolić – poprzez bolesną konfrontację z tym, co jawi się jako „niezrozumiałe” – wyrwać się z percepcyjnych automatyzmów w nauczyć się w swobodny sposób kreować sens, tego, co dane w doświadczeniu. Mamy tu więc do czynienia z wprowadzeniem takiego sposobu rozumienia interakcji między widzem i dziełem, w którym

zaakcentowane zostaną elementy stawiające opór, zakłócające płynny odbiór, wytrącające podmiot z rytmu. Tego rodzaju „udziwniania” nie mają na celu zwrócenia uwagi na estetyczne własności medium, lecz na estetyczny potencjał postrzegania jako takiego. Konfrontacja z takimi dziwnymi, „niepełnymi” twórcami domaga się po stronie widza zajęcia twórczej postawy. Ostatecznie, jak pisze Arakawa: „Nie istnieje przestrzeń poza tą, którą kształtuje widz. Przestrzeń nie istnieje jako coś samodzielne, niezależne od «fikcji miejsca» (*«fiction of place»*), która ją uwalnia” [Arakawa, Gins, 1988, 102]. Przestrzeń ma charakter relacyjny i określana jest przez sposób jej postrzegania. Historyk sztuki Ernst van Alphen użył kiedyś w odniesieniu projektu Huberta Damischa bardzo trafnego terminu: „epistemologia niepoznawalnego” [van Alphen, 2003, 76]. Wydaje się, że takie określenie jest również odpowiednie dla projektu Arakawy. Celem przeprowadzanych przez Arakawę eksperymentów jest by widz stał się świadomy własnego postrzegania, chodzi więc w tym wypadku o „postrzeganie postrzegania”. Arakawa pokazuje, że znaczenie powstaje w wyniku podziału: jeden element zostaje oddzielony od nieodróżnicowanego tła, określanego jako *blank* – pustka, zdefiniowanego jako: „neutralne ustanowienie (*neutral posing*) – w sensie utrzymywania otwartym; jest tym, co tam jest, ale nieodróżnicowane, więc nie jest niczym. Jest tym, co wypełnia pustkę” [Arakawa, Gins, 1983, 1; Adcock, 2003, 203-216]]. Dzieło sztuki ma pokazać, w jaki sposób nie tyle widzimy, czy pasywnie odbieramy przestrzeń, co kształtujemy ją w nas samych poprzez łączenie różnorodnych sposobów odczuwania.

„Fikcja miejsca” – termin, który pojawił się w przytoczonym wcześniej cytacie, jest sposobem na zaakcentowanie płynnego, podlegającego ciągłym modyfikacjom procesu konstytucji świadomego „ja”; procesu, którego źródłem jest postrzeganie. W tym sensie „miejsce króla” [Foucault, 2006], a więc miejsce zajmowane przez postrzegający podmiot – jakieś „centrum”, z którego wychodzi „do świata” intencjonalna strzałka świadomości, kierującej się na coś – nie jest ani stała, ani określona. „Ja postrzeżeniowe”, to, co rozumiemy jako podmiot doświadczenia stanowi „fikcję”, gdyż jedynie retroaktywnie możemy odtworzyć doświadczenie, ustanawiając w nim dwa przeciwległe bieguny: świadomość i świat. W procesie postrzegania mamy do czynienia z ciągłym nakładaniem się na siebie dwóch planów: działającego i orientującego się w świecie podmiotu oraz przestrzeni, w której on funkcjonuje. Nie ma więc stałych miejsc, a wszystko w pewnym sensie „płynie” – podlega wiecznym re-konfiguracjom. Jak na poły poetyckim językiem ujmują to Gins i Arakawa: „Postrzeżenie, kształtując przestrzeń, ujawnia postrzeżony obraz fikcji miejsca jako detal; raz za razem dzielając, wprowadza grę dystansu, sprawiając, że możliwe staje się na przykład zobaczenie czyjegoś ramienia, ręki, albo stopy” [Arakawa, Gins, 1999, 48-51].

Arakawa i Gins, poczynając od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, zaczynają pracować nad projektem, który określają mianem „odwracalnego przeznaczenia” (*reversible destiny*). Jest to utopijny projekt przewyciężenia przy pomocy

architektury śmierci, jako przeznaczenia całej ludzkości. Z drugiej jednak strony „utopijność” owego projektu odnosi się wyłącznie do jego warstwy ideowej. Pod względem realizacji projekt ten przybiera bowiem jak najbardziej „topiczny” kształt czegoś, co można by określić mianem „parków tematycznych”, albo artystycznych instalacji, jednak wpisanych do pewnego stopnia w miejski krajobraz; alternatywnych przestrzeni, w których zwiedzający będą mogli stymulować i wrażliwiać własne mechanizmy percepcyjne. Powstałe na terenie muzeum sztuki współczesnej w Nagi, jako stała instalacja *Ubiquitous Site* („Wszechobecne miejsce”) to olbrzymia „tuba”, bądź rura, do której wchodzi zwiedzający⁴. W środku znajduje się odtworzony z bardzo dużą pieczołowitością tradycyjny kamienny ogród japoński *Karesansui*, z charakterystycznymi, ścieżkami grabionego żwiru. Ogród rozpościera się jednak nie pod stopami widza, albo naprzeciw jego wzorku, lecz został przez artystę „rozpostarty” na wewnętrznych ścianach „tuby”. Wchodząc więc do wnętrza i stąpając po wąskiej platformie zarówno widzimy, jak i czujemy, że ponad naszymi głowami oraz z boków rozciąga się to, co zazwyczaj znajduje się pod naszymi stopami. Zadaniem odwrócenia tej podstawowej topiki pogwałcenie, albo raczej delikatne zaburzenie mechanizmów percepcyjnych operujących na poziomie przedrefleksyjnym, by już na poziomie uświadomionego spostrzeżenia zdać sobie z nich sprawę i nauczyć się swobodnie nimi kierować. *Ubiquitous Site* to miejsce, które jest dostępne percepcji za „jednym rzutem oka” – jest wszechobecne, gdyż „zawiera w sobie” widza, otula go i zwalnia, jak argumentują Gins i Arakawa, z konieczności wyobrażania sobie tego, co znajduje się „za nim”, albo „obok”. Energia wyzwolonej w ten sposób wyobraźni może zostać spożytkowana na inne naiwne zadania, a my uczymy się niejako „zarządzać” automatyzmami ciała oraz schematami percepcyjnymi, odnajdując pomiędzy pewnymi wzorcami zachowań nowe przejścia i powiązania. *The Site of Reversible Destiny* to olbrzymi teren, który został przeobrażony w parku Yoro w „park doświadczenia” – składającą się z dziewięciu różnych mniejszych przestrzeni amfiteatralną platformę, zbudowaną na planie elipsy, której zadaniem jest uświadomienie widzom, w jaki sposób ich ciała zostają usytuowane w świecie⁵. Stosując w gruncie rzeczy proste modyfikacje architektoniczne, jak zawężanie pola widzenia, zaburzanie linii horyzontu, eksperymenty z materią, kształtem oraz nachyleniem podłoża, zaburzenie podstawowej topiki góra-dół itp. artyści pragną zwrócić uwagę na „podskórną” nieomal rozgrywającą się mechanizmy, które czynią nas właśnie nami samymi – czynią z nas osoby, które zawsze znajdują się gdzieś, w relacji do czegoś. Ponieważ przestrzeń, w której się znajdujemy stanowi

⁴ Opis projektu można odnaleźć na stronie internetowej całego projektu „odwracalnego przeznaczenia”: <http://www.reversibledestiny.org/ubiquitous-site-nagis-ryoanji-%E2%96%91%E2%96%91-architectural-body/> [dostęp: 06.06.2015].

⁵ Por. <http://www.reversibledestiny.org/elliptical-field-%E2%96%91%E2%96%91-site-of-reversible-destiny-%E2%96%91%E2%96%91-yoro/> oraz <http://www.yoro-park.com/facility-map/hantenchi/index.php> [dostęp: 06.06.2015].

biegun naszej uwagi, to, co zjawia się w polu percepcji stanowi nie tylko korelat naszej świadomości, jak głosi na przykład tradycja fenomenologiczna, ale więcej: funkcjonuje jako konstytutywny składnik osoby. To, czego doświadczam „jest mną”, a w każdym razie stanowi przedłużenie mojego wpisanego w architekturę ciała. Konsekwencją tych założeń teoretycznych jest ostatnia praca, na którą w tym kontekście warto zwrócić uwagę, poświęcone pamięci Hellen Keller domy mieszkalne *The Reversible Destiny Lofts*⁶. Wkraczając do nich, mamy traktować każde pomieszczenie jako „bezpośrednie przedłużenie samego siebie”. Zbudowane z kulistych i sześciennych, różnokolorowych modułów, pokoje gwałcą wszelkie założenia funkcjonalistycznej architektury, jednak ich zadaniem jest problematyzacja oraz intensyfikacja doznań mieszkańca, który zostaje wytrącony z najbardziej podstawowych przyzwyczajęń, jak na przykład to, że podłoga zazwyczaj w mieszkaniu jest równa, a nie pofalowana, gąbczasta, z wyglądu przypominając piaszczystą plażę, oraz to, że w tym samym pomieszczeniu poszczególne jego części znajdują się na tym samym poziomie, w tej samej linii wzroku. To, co z czysto praktycznych powodów stanowi niewątpliwie o utopijnym charakterze tych realizacji architektonicznych, z punktu widzenia krytycznego namysłu nad cielesnymi uwarunkowaniami postrzegania przestrzeni stanowi o ich odkrywczości. Patronująca projektowi, głucha i niewidoma Hellen Keller zdołała w świadomy sposób odnaleźć nowe „przejścia” i „podziały” pomiędzy zmysłami dotyku, smaku, powonienia, by w ten sposób niejako „obejść” swoje ograniczenia i zrekompensować percepcyjne braki. Warto zauważyć, że w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z mechanizmem, który w języku opisujemy jako zwrot, albo przeniesienie metaforyczne. Po to, by wskazać na pewien nowy, bądź nie opisywany dotąd aspekt rzeczywistości posługujemy się zastanymi znaczeniami słów odnosząc je do nowych, szczególnych cech pewnych obiektów. W ten sposób rozwija się właśnie język. Celem tego rozwoju, oczywiście pod warunkiem, że zgodzimy się z poznawczą funkcją metafory, jest nie sam język, lecz przedmiot jego odniesienia: świat. Podobnie w wypadku projektów Arakawy i Gins: jakkolwiek zwracają one uwagę na mechanizmy percepcji, poprzez zaburzenie najbardziej fundamentalnych i nawykowych wzorców zachowań, ich zadaniem jest „performatywne” stymulowanie tych mechanizmów, w celu rozszerzenia ich zasięgu, wskazanie nowych aspektów przestrzeni, do których można je odnieść. Chodzi więc o to, żeby: „wysunąć otoczenie na pierwszy plan w taki zdecydowany sposób, że stanie się ono czymś nieznanym; ciało tak bardzo i bezustannie utrzymywać w stanie nierównowagi, że większa część jego wysiłku skierowana jest na uzyskanie stabilności, nie pozostawiając żadnej energii na rutynowe wykorzystanie społeczno-historycznej matrycy tego, co znane, albo na «bycie sobą»” [Arakawa, Gins, 1994, 18].

⁶ Por. <http://www.reversibledestiny.org/reversible-destiny-lofts-mitaka-%E2%96%91%E2%96%91-in-memory-of-helen-keller/> oraz <http://www.rdloftsmitaka.com/english> [dostęp: 06.06.2015]

Relacja ciała z wykreowaną zgodnie z określonymi zasadami przestrzenią, a więc relacja ciała z architekturą nie jest przypadkowa. W pewnym sensie nie istnieje bowiem w życiu człowieka przestrzeń pozbawiona jakichkolwiek zasad, które leżałyby u podstaw jej funkcjonowania – przestrzeń fizyczna jest już zawsze przestrzenią, która została w określony sposób „oswojona”, zaprojektowana, wcielona w kulturę. „Jeśli ciało wchodzi w architekturę i od tego momentu nie daje się od niej oddzielić, dlaczego by nie pojmować go jako w jego całości jako ciała architektonicznego (ciała własnego plus otoczenia architektonicznego)?”, pyta zatem Arakawa [Arakawa, Gins, 1997, 12]. Ostatecznie więc „Ja stanowi już stwierdzenie architektoniczne” – nie jest czymś trwałym, lecz konstytuowane jest w procesie postrzegania ze względu na otoczenie, w jakim się znajduje. By pokreślić dynamiczny i spontaniczny charakter tej konstytucji Arakawa nie opisuje procesu postrzegania przestrzeni w kategoriach „orientowania” się, w rozumieniu odnajdywania stałych punktów orientacyjnych, lecz używa metafory „lądowania”. Miejsca, które są bezustannie wytwarzane w przebiegu doświadczenia przez poruszające się ciało są „miejscami lądowania” (*landing sites*). W każdym takim potencjalnym miejscu, zajęтым przez ciało spotyka się zarówno to, co konieczne (każde ciało jest w jakimś miejscu), jak i to, co możliwe (każde ciało wybiera sobie miejsce). Przestrzeń jest więc określana przez projekty motoryczne ciała, które mogą się realizować w wielu zróżnicowanych porządkach – systemach odczuwania (np. inaczej u osób widzących, a inaczej u głuchoniewidomych). Arakawa wyróżnia trzy podstawowe typy takich „miejsc”. Percepcyjne miejsca lądowania – to, co daje się umieścić „tu”, bądź „tam” poprzez odniesienie do któregoś ze zmysłów. Wyobrażeniowe miejsca lądowania – wypełniają percepcyjne luki, uzupełniając otoczenie o to, co nie zostało bezpośrednio postrzeżone. Architektoniczne miejsca lądowania – określają postrzeganie wymiarów, relacji przestrzennych, względnej relacji między postrzegającym i postrzeganym. Wytwarzane są one przez ruch oraz siłę ciała. Metafora lądowania, a więc stopniowego osiągnięcia kontaktu z powierzchnią ma sprawić, że zaczniemy postrzegać przestrzeń, w której żyjemy nie jako homogeniczną czasoprzestrzeń fizykalną, lecz jako siedlisko potencjalnych miejsc, w których można się „osiedlić”, zatrzymać – „wylądować”. Choć wydaje się to paradoksalne, to przecież jakkolwiek mogę w każdej chwili upaść, na przykład spaść z krzesła, bądź potknąć się i uderzyć ciałem o ziemię, to upadając moje ciało przebędzie pewną drogę przez w gruncie rzeczy nieskończoną liczbę „miejsc”, w których potencjalnie mogłoby się zatrzymać. Jakkolwiek takie rozumowanie przeczy zdroworozsądkowym prawom fizyki, to przecież właśnie architektura pozwala nam te ograniczenia do pewnego stopnia przewyżczać: upadek można powstrzymać przy pomocy odpowiednio skonstruowanego wspornika, upręży, czy jakiegoś innego wynalazku. Źródłem architektury okazują się ostatecznie ruchy oraz wysiłki ciała.

Te eksperymentalne i radykalnie anty-funkcjonalistyczne projekty można by określić jako „witalistyczny dadaizm architektoniczny”, którego zadaniem jest

obalenie wszelkich stałych struktur określających nasze funkcjonowanie w przestrzeni. Jak stwierdza Arakawa: „Architektura to narzędzie, którego można używać podobnie, jak niegdyś używano pisma, chociaż w przeciwieństwie do niego posiada ona o wiele większe spektrum zastosowań. A co jeśli architektura potrafiła utrzymać w stanie ciągłej otwartości sam proces dziecięcej akulturacji?” [Arakawa, Gins, 2002, XX]

Omówienia domaga się jednak w związku z tym pojęcie „odwracalnego przeznaczenia”, które patronuje całości. Oznacza ono próbę podtrzymania stanu poprzedzającego osiągnięcie równowagi między organizmem i środowiskiem, jednak nie w celu zanegowania tej równowagi, lecz by zaakcentować moment bezustannej wymiany, jaka dokonuje się między polem cielesnych możliwości, a otoczeniem. Pytając o to, w jaki sposób percepcyjnie przeżywamy przestrzeń, zadajemy pytanie krytyczne, w kantowskim tego słowa rozumieniu – pytamy o warunki możliwości tego doświadczenia. To, co odnajdujemy, to jednak nie aprioryczne schematy, formujące strumień wrażeń, lecz Simmlowskie „sprzeczne tendencje”, które źródłowo okazują się rozwijać „na równych prawach”, a jedynie w procesie społeczno-kulturowej obróbki nabierają pozornie określonego i trwałego kształtów pewnych wzorców, czy struktur. To, co za Simmlem, określić można jako „doświadczenie miejskie” nie ogranicza się więc do pewnego zjawiska kulturowego, jakim są wielkie miasta nowoczesności, ale ma swoje źródło w, funkcjonującej na wielu planach, w wielu „językach” i w licznych rejestrach, ucieleśnionej percepcji. By jednak ten stan radykalnej nierównowagi (*radix* – przypomnijmy oznacza po łacinie „korzeń”) odstąpić potrzebne jest zmodyfikowanie warunków, w jakich ta percepcja funkcjonuje: „Pożądane jest – pisze Arakawa – utrzymywanie ciała w stanie nierównowagi tak długo, jak to możliwe. Działania, cały zakres działań możliwych w danym momencie dla ciała w celu zyskania równowagi pozwoli na zdefiniowanie i ujawnienie istotowej natury ciała” [Arakawa, Gins, 18]. Przestrzeń „odwracalnego przeznaczenia” jest więc przestrzenią, której topika nie została jeszcze określona, która podlega bezustannej modyfikacji i która otwiera się na rzadko w codziennej percepcji realizowane możliwości wpisane w „architektonikę ciała”. Ostatecznie więc: „prowadzony i podtrzymywany przy pomocy architektury organizm-osoba powinien stać się zdolny do odwrócenia przeznaczenia czekającego miliardy przedstawicieli swego gatunku; gdy urzeczywistniony zostanie nieokreślony rozwój, osiągnięte zostanie odwracalne przeznaczenie” [Arakawa, Gins, 2002, XX]. Mówiąc wprost: śmierć, rozumiana jako thanatyczny powrót do stanu niezróżnicowania, do całkowitego zlania się organizmu żywego z nieożywioną materią i wygaśnięcia tkwiących w nim potencji⁷, nigdy nie nadejdzie, jeśli organizm będzie zmuszony do podtrzymywania procesów ciągłego różnicowania,

⁷ Warto zauważyć, że pod pewnymi względami „odwracalny” witalizm Arakawy przeciwstawiany „przeznaczeniu”, jakim jest śmierć bliski jest opozycji, jaką kreśli Freud, przeciwstawiając popęd życia (Eros) popędowi śmierci (Thanatos). Por. Freud, 2007, 161-215.

polegających na utrzymywaniu w płodnym dystansie dwóch biegunów: świadomego ciała oraz przestrzeni.

Przestrzeń Arakawy kładzie nacisk na sam proces budowania przestrzeni, a nie na to, co faktycznie zostało zbudowane, a w związku z tym w jednoznaczny sposób utrwalone i określone. Przestrzeń „odwracalnego przeznaczenia” jest więc przestrzenią, której topika nie została jeszcze określona, która podlega bezustannej modyfikacji i która otwiera się na możliwości wpisane w architekturę ciała. Można więc pokusić się o pewne estetyczne uogólnienie, które pozwoli na oddzielenie ściśle estetycznego namysłu nad specyfiką przestrzeni miejskiej od jej szczegółowych – kulturowych i etnograficznych sposobów badania. Opisywane przez Simmla „doświadczenie mentalne” mieszkańca miasta zostaje, jak widzimy, w tym wypadku oddzielone, „wydestylowane” z konkretnej przestrzeni miejskiej (Krakowa, Warszawy, Nowego Jorku, Berlina, czy Tokio) w wyniku dokonania czegoś, co Bernhard Waldenfels określa mianem „kinestetycznej *epoche*” [Waldenfels, 1997, 210]. Chodzi więc o zawieszenie zwyczajowych, funkcjonujących w codziennym nastawieniu sposobów, w jakie rozumiemy i opisujemy funkcjonowanie ciał w przestrzeni. Biorąc kulturowe specyfikacje cielesnej kinestezy „w nawias” przestajemy kroczyć utartym szlakiem, zostajemy pozbawieni oparcia w tym, co znajome. Ujawniony zostaje natomiast zupełnie nowy obszar, w którym jedno ciała a także wiele ciał oraz ich otoczenia zmierzają ku swoim „miejscom lądowania”. Wprowadzenie tej perspektywy do badań nad specyfiką przestrzeni miejskiej pozwoli nam być może nie tylko na opis faktycznego życia miasta – tego, co dane – ale powoli również uchwycić to, co potencjalnie jest w owo życie wpisane. Da to może szansę na „odwracalność” pewnych procesów, które wydają się być dla nas nieuchronne.

Bibliografia:

- Adcock Craig; 2003, *The Meaning of Blank in Arakawa's Early Work*; w: *Interfaces. Image – Text – Language*, nr 21–22, Université Paris 7 – Denis Diderot: College of the Holy Cross, ss. 203–216.
- Alpers Svetlana; 1983, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Alphen van Ernst; 2003, *Hubert Damisch*; w: *Key Writers on Art*, Charles Murray (red.), London, New York: Routledge.
- Arakawa, Gins Madelaine; 1983, *Space as Intention*, Nagoya: Takagi Gallery.
- Arakawa, Gins Madelaine; 1988, *The Mechanism of Meaning*, New York: Abbeville Press.
- Arakawa, Gins Madelaine; 1994, *Architecture: Sites of Reversible Destiny*, Academy Editions.
- Arakawa, Gins Madelaine; 1997, *Reversible Destiny—Arakawa/Gins*, New York: Guggenheim Museum.
- Arakawa, Gins Madelaine; 1999, *The Tentative Constructed Plan as Intervening Device (for a Reversible Destiny 1989)*; w: *A+U*, December 1999 (no 255), ss. 48 – 51.
- Arakawa, Gins Madelaine; 2002, *Architectural Body*, Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Baudelaire Charles; 2008, *Paryski splin. Poematy prozą*, przeł. L. Engelking, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Benjamin Walter; 2011, *Charles Baudelaire. Liryk w epoce rozwiniętego kapitalizmu* w: *Benjamin Walter, Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bermana Marshall; 2006, «Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu». *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków: Universitas.
- Cassirer Ernst; 1998, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik.
- Danto Arthur Coleman; 1979; w: *The Print Collector's Newsletter*, September-October.
- Danto Arthur Coleman; 2010, *Arakawa* w: *ArtForum*, September.
- Derrida Jacques; 1993/1994, *Pokolenia jednego miasta*, przeł. W. Szydłowska; w: *Lettre internationale*, (zima).
- Duchamp Marcel; 1959, *Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp*, Paris: Le Terrain Vague.
- Foucault Michel; 2006, *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Freud Zygmunt; 2007, *Poza zasadą rozkoszy*; w: *Zygmunt Freudt, Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR,.
- Gins Madelaine; 1994, *Helen Keller or Arakawa*, Santa Fe: Burning Books.

- Kant Immanuel; 2001, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Landra Charles; 2006, *The Art of City Making*, London: Earthscan.
- Liotard Jean-François; 1988, *Domus et la mégalopole*; w: Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée.
- Liotard Jean-François; 2015, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa: PWN.
- Majewski Tomasz; 2008, *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Rewers Ewa; 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Universitas.
- Simmel Georg; 2005, *Mentalność mieszkańców wielkich miast* w: Simmel Georg, *Pisma socjologiczne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: PWN.
- Stoichita Victor; 2011, *Ustanowienie obrazu*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Todorov Tzvetan; 2010, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris: Seuil.
- Waldenfles Bernhard; 2007, *Out of Balance*; w: Arakawa, Madelaine Gins, *Reversible Destiny—Arakawa/Gins*, New York: Guggenheim Museum.
- Ziomba Antoni; 2007, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580 – 1660*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Źródła internetowe:

- Gadamer Hans-Georg; [data dostępu: 06.06.2015]
<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhara90.html>
<http://www.reversibledestiny.org/elliptical-field-%E2%96%91%E2%96%91-site-of-reversible-destiny-%E2%96%91%E2%96%91-yoro/> oraz <http://www.yoro-park.com/facility-map/hantenchi/index.php> [dostęp: 06.06.2015]
- <http://www.reversibledestiny.org/reversible-destiny-lofts-mitaka-%E2%96%91%E2%96%91-in-memory-of-helen-keller/> oraz
<http://www.rdloftsmitaka.com/english> [dostęp: 06.06.2015]
- <http://www.reversibledestiny.org/ubiquitous-site-nagis-ryoanji-%E2%96%91%E2%96%91-architectural-body/> [dostęp: 06.06.2015]