

INSPIRACJE TWÓRCZE
A DZIEŁO STWORZONE



ACTA ACADEMIAE
MODREVIANAE

INSPIRACJE TWÓRCZE A DZIEŁO STWORZONE

POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH
KRAKOWSKIEJ AKADEMII
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja:
prof. dr hab. Jacek Cupryś

Projekt okładki:
Jędrzej Bobowski

Redaktor prowadzący:
Halina Baszak Jaroń

Korekta:
Kamila Zimnicka-Warchoł

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków 2009

ISBN : 978-83-7571-095-3

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie, ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich.

Na zlecenie
Krakowskiej Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM
Kraków 2009

Sprzedaż prowadzi
Księgarnia „U Frycza”
Kampus Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1
30-705 Kraków, tel./fax: (012) 252 45 93
e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Projekt typograficzny, łamanie:
Joanna Sroka

Druk i oprawa:
Eikon Plus

Wszystkie materiały ilustracyjne zamieszczone w książce zostały dostarczone przez autorów artykułów i są drukowane wyłącznie na ich odpowiedzialność.

Spis treści

Prof. dr hab. Stanisław Hryń Wstęp	7
Wacław Bieniasz Inspiracja swobodną kreską w szkicu, czyli moje poszukiwania formy w architekturze	9
Andrzej Bojęś Wpływ nowych technik na formę w architekturze.....	17
Teresa B. Frodyma Inspiracja – matryca – ślad graficzny	23
Artur Jasiński „Słuchając kamieni, obserwując ludzi” O pierwiastkach intuicyjnych i racjonalnych w twórczości architektonicznej	41
Dariusz Juruś Inspiracje w tańcu współczesnym – wideotaniec	49
Małgorzata Kaczmarska O potrzebie tworzenia.....	57
Paulina Korpala-Jakubec Teoria i praktyka unizmu Władysława Strzemińskiego w kontekście filozoficznej idei jedności.....	63
Ewa Kułakowska-Bojęś „Fuga Bacha zaklęta w złoto” – inspiracje w architekturze.....	73
Dariusz Kurkiewicz Technologie komputerowe i elektroniczne media jako inspiracja dla współczesnej architektury	77

Zbigniew Latała	
Grafika komputerowa – inspiracje	85
Joanna Łapińska	
Twórcze słowa i dziesięć dzieł zainspirowanych	95
Andrzej Mirski	
Psychologiczne aspekty inspiracji twórczej	111
Antoni Szoska	
Transkulturowe inspiracje zenistyczne w sztuce performansowej	141
Monika Tarnowska-Reszczyńska	
Inspiracje fezańskie.....	165
Tomasz Węclawowicz	
Włodzimierza Gruszczyńskiego sen o potędze.....	183
Piotr Wróbel	
Natura wiecznie żywa. Biomorfizm i biomimikra – w poszukiwaniu nowych inspiracji.....	195
Noty o autorach	203

Wstęp

Nie tylko twórca zadaje sobie pytanie: Co leży u początków twórczego działania? Jak przebiega cały proces komunikowania się twórcy z własną wyobraźnią? Czy możemy i w jakimś stopniu próbować naszkicować, i określić drogę od inspiracji do realizacji dzieła?

To, jak rozpoczyna się proces twórczy, jest wciąż, a może na szczęście, pewnego rodzaju tajemnicą, zwłaszcza w zakresie twórczości artystycznej. W innych dziedzinach: naukach ścisłych, technicznych, czy przy projektowaniu proces ten jest bardziej racjonalny i uporządkowany. Zwykle na początku mamy postawiony jakiś problem, a twórczość jest zorganizowanym i metodycznym rozwiązaniem tego problemu. Stawiamy więc następne pytanie o intuicję i racjonalność w procesie twórczym – o proporcje w sferze niewymiernej – intuicyjnej, a wymiernej – racjonalnej w twórczości architektonicznej i sztukach użytkowych.

Zadajemy pytania i omawiamy zagadnienia związane z nowymi technikami, technologiami, mediami i ich wpływem na inspiracje twórcze i realizację nowych dzieł. Poczawszy od najistotniejszych czynników oddziałujących inspirująco na budownictwo: rodzaju materiałów, sposobu ich łączenia i ukształtowań formalnych – kończąc na nowych mediach, które inspirują twórców do konstruowania nieistniejących światów i ich obrazów – jako nowej rzeczywistości medialnej fikcji.

Wyznania twórców – to niekończąca się opowieść o pierwszych zapisach myśli na papierze, o drodze stopniowego uwalniania się formy od pierwszego znaku do finalnego dzieła. Są wątpliwości i pytania: o granice swobody twórczej, o rolę przypadku w procesie twórczego działania, o misję i duchowe posłannictwo. Rozważane zawsze przez artystów problemy związane z „funkcjonalnością” dzieła, jego ładunkiem emocjonalnym, słusznością przekazu myśli, poszukiwaniem trafnych rozwiązań, kompetencją i profesjonalizmem – łączone są z wypowiedziami dotyczącymi psychoanalizy procesu tworzenia. O fascynacji, wzruszeniu i refleksji intelektualnej – jako psychologicznym czynnikiem inspiracji twórczej; o harmonii, proporcjonalności i zasadach kompozycji – cechach nieodłącznie związanych z realizacją dzieła.

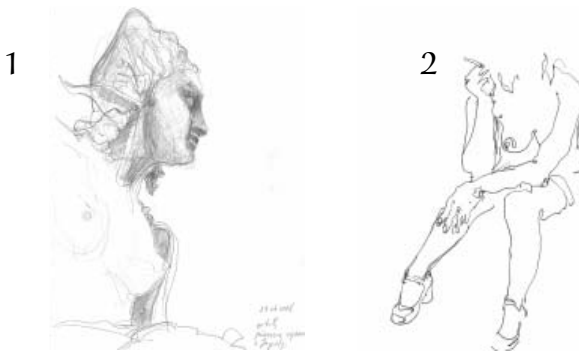
8

„Inspiracja i dzieło” będzie zawsze tematem o fundamentalnym znaczeniu dla każdego rodzaju twórczości. Ilekroć będziemy powracać do zagadnień związanych z twórczością, będziemy przekonani, że najistotniejszą rolę odgrywa jednak wyobraźnia twórcza, kiedy to tworzone w umyśle obrazy, formy, dźwięki, mogą stać się punktem wyjścia do realizacji dzieła i stają się dziełem.

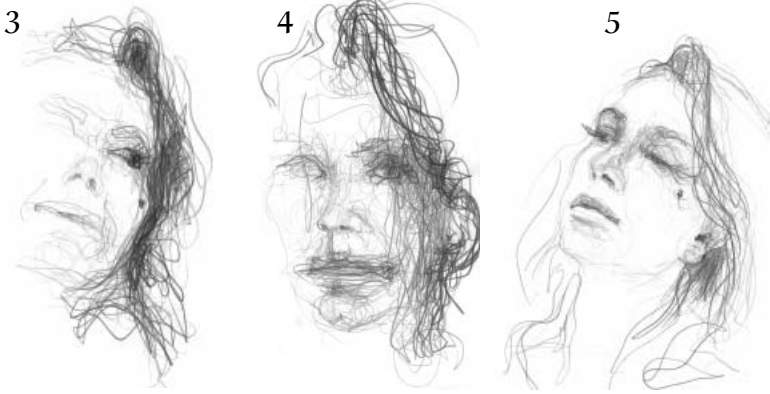
Prof. dr hab. Stanisław Hryń

Inspiracja swobodną kreską w szkicu, czyli moje poszukiwania formy w architekturze

Szkicujemy z natury, szkicujemy z pamięci, szkicujemy z wyobraźni. Oderwanie wzroku od modelu już jest szkicowaniem z pamięci, a jak model się ruszy... kreska zaczyna tańczyć i błyskawicznie włącza się nasze prywatne EKG odbioru rzeczywistości (rys. 1, 2).



Szkic rzeźby z natury (rys. 1) stał się początkiem poszukiwań kreskowych inspiracji (rys. 2).



Coraz krótsze obserwowanie modelu (rys. 3, 4, 5) i szybsze szkicowanie doprowadziło do swobodnej kreski, która w zaskakujący sposób zaczyna uruchamiać naszą wyobraźnię.

Ważne jest użycie odpowiedniego narzędzia i nic nie jest bardziej odpowiednie niż ołówek czy pióro. Zrozumie to każdy, kto w jakimkolwiek programie graficznym próbował podpisać się za pomocą myszki, patrząc na ekran. Strzałka nie podąża za ręką, rysujemy coraz wolniej, zaczynamy usztywniać dłoń, by lepiej kontrolować strzałkę, i doprowadzamy do sytuacji, w której strzałka staje w miejscu. Inaczej ma się rzecz z piórem czy ołówkiem, gdyż to, co wytwarzamy, bezpośrednio wychodzi spod naszych palców. Przejdźmy jednak do szkiców z wyobraźni, czyli szkicowania naszych wyobrażeń.

Proces ten możemy podzielić na trzy kategorie:

1. Wiemy i rysujemy.
2. Wydaje nam się, że chyba wiemy, lecz w trakcie szkicowania masa kartek łąduje w koszu. Następuje samo-korekta idei, jej transformacja i wynik końcowy może nas zadowolić lub nie.
3. Jesteśmy na „jałowym biegu”, siedzimy z pustą głową przed pustą kartką papieru i... zaczynamy.

Każdy z nas ma swoje prywatne artystyczne EKG, które najbardziej uwidacznia się w punkcie 3.

Czasami jesteśmy sami sobą podekscytowani, gdy ręka nie wytwarza tego, co wymyśliła czy wymyśla głowa, i bywa też odwrotnie: coś wychodzi spod narzędzia i zaczyna nas inspirować. Zaczynamy kojarzyć, domyślać się tego, co sami sobie chcemy przekazać. Jeżeli uda nam się wpaść w rezonans z samymi sobą, stworzymy zewnętrzne wyobrażenia naszej wewnętrznej wrażliwości.

Codziennie szkicujemy samych siebie i wyrażamy to w naszym podpisie. Nie wystarczy drukowane: „Jan Kowalski”, potrzebne jest jeszcze nasze prywatne EKG – graficzna kompozycja – podpis.

Podpis – dosyć skomplikowana krzywa, nie linia prosta, kółko, kwadrat czy krzyżyk... Drukowane „Jan Kowalski” nie odróżni od siebie tysięcy ludzi noszących to nazwisko, ich podpisy jak najbardziej to uczynią.

Wróćmy do początku naszej inspiracji tj. swobodnej kreski i jej odniesienia do architektury. Można tu poczynić parę bardzo ciekawych spostrzeżeń.

Trzy punkty swobody

Jeżeli PIÓRO ma jeden punkt swobody, to porusza się po linii prostej i rysuje kreskę, gdy ma dwa, to porusza się po płaszczyźnie, gdy trzy, to w przestrzeni. Zauważmy jednak, że PIÓRO może poruszać się po płaszczyźnie, która jest w pionie (elewacje i zabawa w rytmy okien), a nawet po płaszczyźnie skośnej i też będzie miało tylko dwa punkty swobody. Wszystko zależy od układu odniesienia, który możemy dowolnie wybrać. Nie chciałbym tutaj wprowadzać zbyt dużo algebry matematycznej i odwołam się do intuicji czytelnika. Przez swobodę rozumiem też możliwość zmiany kierunku w każdym momencie ruchu, tzn. wolny wybór nieograniczony geometrią, siłą, napięciem czy naprężeniem. Dla niektórych: *Nesnesitelná lehkost bytí*. PIÓRO, któremu dajemy trzy punkty swobody, zaczyna tańczyć w przestrzeni i na pewno nie narysuje nam sztywnej „architektury”.

Swobodne kształtowanie przestrzeni

W *Menosie* Platona Sokrates pokazuje swojemu rozmówcy na przykładach, na czym polega definiowanie i próbuje zdefiniować następujące pojęcie: Kształt. Mamy kształty różne: okrągłe, owalne, kanciaste, ale poprzez ich wymienianie nie dojdziemy do definicji kształtu. Ponad dwa tysiące lat temu Platon ustami Sokratesa podał następującą definicję: Kształt to granica bryły.

Wprowadźmy tutaj jeszcze termin czystego kształtu, tzn. niezakłóconego kolorem, fakturą czy przeźroczystością, przykładowo, jak niektóre wstępne białe modele architektoniczne. Chcemy zagłębić się w treść kształtu. Interesująca staje klasyfikacja architektury ze względu na czyste kształty, powiedzmy ze względu na punkty swobody: na jednym krańcu „proste” kształty: sześciiany, prostopadłościowy, piramidy. „Proste” kształty organiczne, mające w sobie wielokrotną symetrię posiadające ograniczone, tzn. uwiązane punkty swobody, należą też moim zdaniem do tego krańca. Na drugim krańcu... no właśnie? Nęcące jest słowo „rozrzeźbione” kształty. Na pewno trzy punkty swobody mają niektóre kształty architektury organicznej. W tym przypadku inspiracja twórcy i kojarzenie odbiorcy może mieć czasami katastrofalny w skutkach odbiór estetyczny (trzewia, jelita, odwłoki itp.). Odnoszę jednak wrażenie, że nie wszystkie swobodne kształty mają w sobie coś organicznego, a jeżeli nawet, to tylko w pierwszej fazie kształtowania przestrzeni, za Sokratesem powiedzielibyśmy, szukania jej granic.

Rozrzeźbione kształty o trzech punktach swobody...

I tutaj mała dygresja:

Ciekawa jest rozmowa rzeźby i architektury na przestrzeni wieków.

Od czasów antycznych po wiek XX rzeźba była używana jako ozdoba i dekoracja niejednokrotnie upiększająca surowość sztuki inżynierskiej. Pierwsze fabryki w wieku XIX miały wieżyczki, krenelacje, kolumny, póki nie znalazły swojego odrębnego wyrazu architektonicznego w drugiej połowie XX wieku. Pamiętamy, jak wyglądały pierwsze tzw. grille w autach – małe metalowe panteony. Jeszcze pierwsze radia i telewizory miały kolumny i trochę czasu upłynęło, zanim wymyślono nowy design dla tych technicznych przedmiotów. Świadomość estetyczna poszła dalej, wszak jak twier-

dzi Kant, uczymy się na przykładach i wynalezione w ostatnich latach stacjonarne komputery nie wyglądały już jak świątynie greckie. Mies van der Rohe odarł architekturę z rzeźb dekoracji i postawił przed swoimi budynkami rzeźby ze szkła i stali. Dla większości publiczności powiało estetycznym chłodem (co do architektury, nie co do rzeźby). Prostota jego architektury w rękach innych architektów stała się prostacka, z *less is more* ukuto *less is a bore*, nastał postmodernizm i inne post-y, swoisty barok wszystkich stylów. Jednocześnie postęp technologiczny pozwala na tworzenie coraz bardziej wyrafinowanych konstrukcji po przystępnej cenie. W warsztacie architekta pojawia się nowe narzędzie – komputer – i wypiera wszystko to, co było dotąd.

Liczenie konstrukcji i projektowanie to tylko naciśnięcie klawisza – powyższe prymitywne stwierdzenie inwestorzy powtarzają jak mantrę.

W tym momencie następuje przełom, zmiana drugiego tysiąclecia na trzecie, zaczyna się informacyjna (informatyczna?) rewolucja. Celowo użyję następującego słowa: swoboda przepływu informacji – Internet.

Doprawdy, żyjemy w ciekawych czasach.

W architekturze skala przestaje być problemem, funkcja przestaje być problemem, technologia przestaje być problemem. Powstają „rozrzeźbione” kształty budynków architektonicznych. Architektura staje się rzeźbieniem, tylko w innej skali. Nie do końca są to rzeźby, gdyż w ich wnętrzach znajdują się nie tylko rusztowania podtrzymujące zewnętrzną powłokę. Materiał użyty do budowy to funkcja budynku, a ograniczenia to nie tylko prawa fizyki, ale także Prawo budowlane i Rozporządzenie Ministra Infrastruktury w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie.

Umiejętność opanowania materiału u rzeźbiarza to rzemiosło, u architekta rzemiosłem będzie umiejętność projektowania w materiałach budowlanych, takich jak kamień, cegła, drewno, stal, żelbet itp. Ale na tym nie koniec. Kolejna umiejętność do opanowania to projektowanie funkcji obiektu i przepisy budowlane. Od tych podstaw należałoby zacząć, aby poczuć się swobodnie w kształtowaniu przestrzeni.

Swobodna architektura

Swobodną architekturą nazywam czyste kształty o trzech punktach „twórczej” swobody powstałe ze swobodnego szkicu.

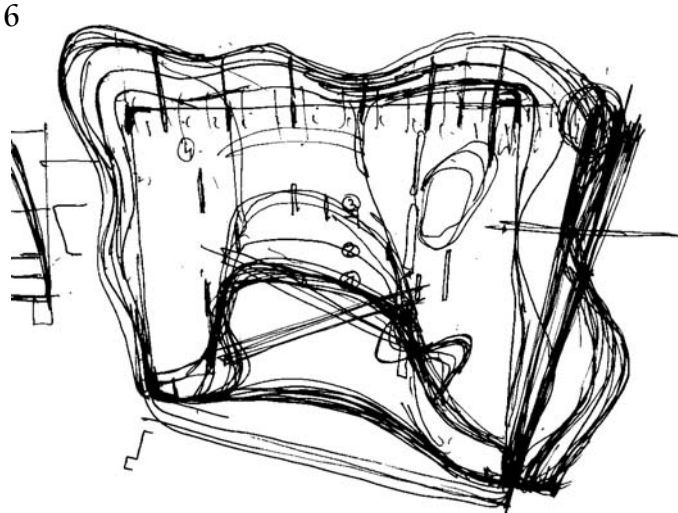
W muzyce do tworzenia swobodnej architektury użyłbym improwizacji i wariacji. Czy możemy tutaj popaść w chaos? Raczej powiedziałbym za Lecem, że chaos to ten porządek, który istniał przed stworzeniem świata.

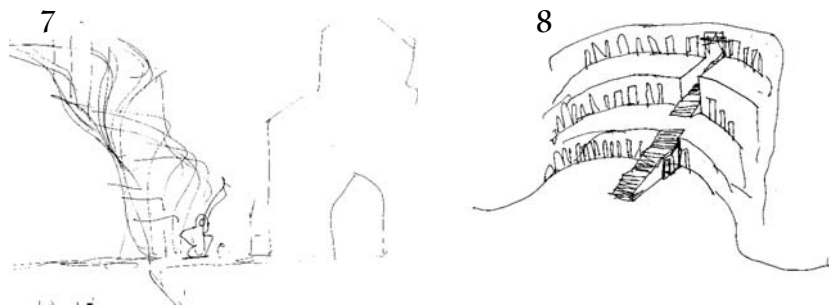
Na przykładzie wyróżnionej pracy konkursowej Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu chciałbym przedstawić rezultat powyższych rozważań.

Idea swobodnego szkicu, czyli szkicowanie w przestrzeni dwuwymiarowej (kartka papieru) przestrzeni trójwymiarowej, stała się inspiracją do procesu bardziej złożonego: szkicowania w przestrzeni trójwymiarowej – przestrzeni trójwymiarowej.

W procesie twórczym szkicujemy idee i każdy z twórców robi to na swój sposób.

Najciekawsze jest to, że proces materializowania się idei może być zatrzymany na każdym etapie. To, co jest skończone dla jednych, dla drugich jest szkicem, a dla trzecich przegadaniem.

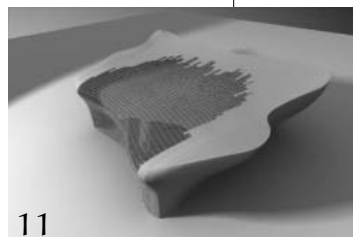
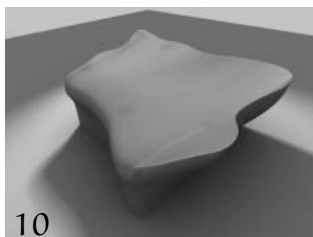




Muzeum Sztuki Współczesnej powstało ze szkicu, swobodnego prowadzenia ręki, czasami przyspieszonego. Otwory rysowane są szybko, być może w zamiarze prostokątne, nie jawią się jednak jako takie w trakcie szkicowania.

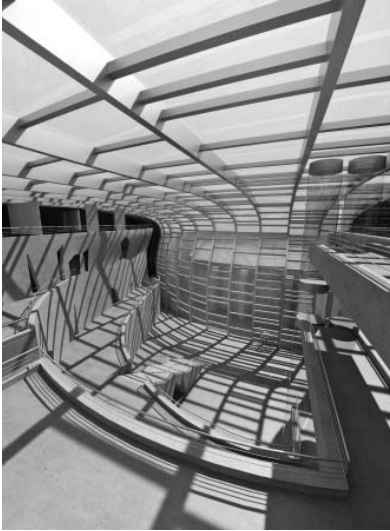
Szkice (rys. 6, 7, 8) zostały „zeskanowane” i na ich podstawie skonstruowano przestrzeń – nieregularną, amorficzną, podporządkowaną jednak funkcjom muzeum.

15

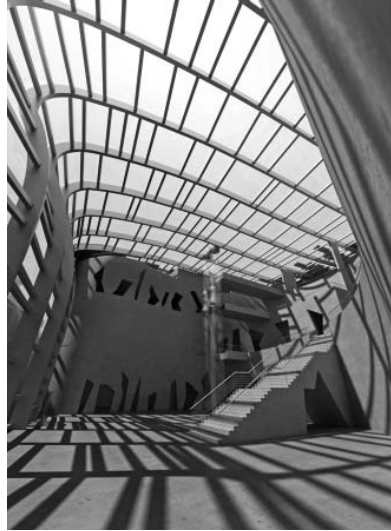


Wejście do Muzeum zostało zaprojektowane od strony Muzeum Architektury (ul. Jana Kapistrana) i tylko tutaj w przeciwieństwie do pozostałych elewacji muzeum ukazuje swoje wnętrze. Dwa różne światy architektoniczne „rozmawiają” ze sobą w tym miejscu. Celowo „wprowadzono” przez szklaną ścianę muzeum do wnętrza holu wejściowego boczną ścianę budynku klasztorного Muzeum Architektury, jako kolejną elewację.

12



13



16

Wymóg unikania światła dziennego w salach ekspozycyjnych wykorzystano w bezotworowym kształtowaniu elewacji. Budynek, mimo że prawie tej samej wysokości od strony ul. Purkiniego, poprzez brak jakichkolwiek rytmów na elewacji i użycia w sposób homogeniczny tego samego materiału, świadomie zatracą swą perspektywną skalę i staje się czystym kształtem-rzeźbą. Skróty perspektywiczne zostały wykorzystane do zdynamizowania zaprojektowanych krzywizn i nierówności elewacji. Potęgują się one w podobnym efekcie, jak u stolarza, który w pozornie równej desce przyłożonej do oka widzi wszelkie nierówności w wyolbrzymiony sposób.

Jeżeli współczesna architektura ubiera się w modne, kreacje-elewacje, to w tym projekcie ją obnażyłem.

14



Wpływ nowych technik na formę w architekturze

We współczesnej architekturze występuje wiele ukształtowań, których nie dałoby się uzyskać z zastosowaniem tradycyjnych technik budowlanych. Obudowy zewnętrzne (ściany) uzyskują dynamizm formalny polegający na ujemnym lub dodatnim odchyleniu od pionu, przyjmują kształty sferyczne, płynnie przechodzą w przekrycie budynku. Same przekrycia ewoluują ku złożoności formalnej i transparentności, efekty te stają się możliwe do uzyskania dzięki nowoczesnym technologiom, które przenikają do budownictwa z wielu różnych dziedzin techniki, takich jak transport, komunikacja, aeronautyka, a nawet astronautyka. Dziedziny te wniosły do budownictwa postęp w zakresie stosowania metali, szkła, tworzyw sztucznych i ceramiki.

Inspirujące dla rozwiązań budowlanych są przede wszystkim trzy czynniki: rodzaj materiałów, sposoby ich łączenia oraz ukształtowania formalne.

W dziedzinie zastosowania metali wymienić można zarówno inspiracje w zakresie konstrukcji nośnych budynków, np. metalowe ustroje ramowe, kratownice czy powłoki, jak i w zakresie obudowy zewnętrznej i wewnętrznej oraz detali.

Metalowe szkielety konstrukcyjne, odległe technicznie od ustrojów monolitycznych (cegła, beton, żelbet, kamień), zbliżone są do szkieletów konstrukcyjnych pojazdów, statków i samolotów. Do budownictwa przeniosły je podobne przesłanki dotyczące wytrzymałości, lekkości, precyzyjnego przemysłowego wykonawstwa, niezawodnych połączeń elementów nośnych, a także szans na demontaż, remont i wymianę zużytych elementów.

Wspólnym problemem technicznym dla wszystkich dziedzin techniki, gdzie znajdują zastosowanie konstrukcje metalowe, jest ich ochrona antykorozyjna i przeciwdziałanie wysokim temperaturom (a także znaczącym zmianom temperatury) w przypadku pożaru, zwiększonego tarcia występującego szczególnie w aeronautyce i astronautyce.

Sposoby zabezpieczeń antykorozyjnych i przeciwpożarowych przenoszone są z jednych działów techniki na inne, a należą do nich zarówno różne powłoki i otuliny, jak i rozwiązania technologiczne stopów metalowych.

Ewolucja materiałowa zapoczątkowana zastosowaniem żeliwa kontynuowana jest przez zastosowanie stali stopowych, stopów aluminium, stopów tytanu, a także pochodnych tych metali w postaci ich kompozytów.

Metalowe obudowy zewnętrzne i wewnętrzne obiektów budowlanych inspirowane są w sposób widoczny przez inne dziedziny techniki, gdzie prace badawcze i wdrożeniowe musiały być ukierunkowane na precyzję i szczelność połączeń oraz odporność na wpływy atmosferyczne.

Zarówno dobór materiałów (stal, stopy aluminium, cynk czy tytan), jak i stosowane na tych obudowach powłoki (anodowanie, specjalne powłoki lakierowane), a także koncepcja płyt warstwowych stały się inspiracją dla budownictwa dzięki transmisji technologicznej z innych dziedzin techniki. Dowodem na to, że inspiracja ta trafiła na „podatny grunt” w zakresie tworzenia współczesnej architektury, jest szybki rozwój systemów obudów metalowych, specyficznych tylko dla budownictwa, oraz stale zwiększający się na nie popyt. Wyraz estetyczny fragmentów budynków lub pojazdów zaczyna być ludzko podobny, a jednocześnie prezentuje podobne cechy użytkowe w zakresie odporności na wpływy atmosferyczne,

trwałości estetycznej, utrzymania w czystości, możliwości wymiany i rozwoju.

Inspiracją dla rozwoju technik szklarskich w budownictwie niewątpliwie były potrzeby techniczne dotyczące pojazdów, osłon maszyn i urządzeń.

Niewiarygodne wydaje się zastosowanie zwykłych szyb budowlanych do przeszklenia samochodów, co praktykowano prawie do połowy ubiegłego wieku, a ogromnym nowatorstwem stały się szyby laminowane i hartowane. Również konstrukcje samolotowe wymagały pilnego rozwiązania przeszkleń kabin pilotów i przedziałów pasażerskich, to samo dotyczyło wagonów kolejowych, kabin statków pasażerskich, obudów maszyn i urządzeń technicznych.

Probleмами technicznymi wymagającymi perfekcyjnego rozwiązania stały się w tej dziedzinie: cechy materiału przeznaczonego do przeszkleń, technika osadzenia w przegrodach i obudowach oraz otwieralność.

Rozwiązania materiałowe, które stały się inspiracją dla przeszkleń w budownictwie, to nowe wymagania w takich działach jak odporność na włamania, przestrzelenia, nadmierne nasłonecznienie i wysoka termoizolacyjność.

Budownictwo wygenerowało samoistnie nową dziedzinę techniki określaną jako ściany osłonowe, bazującą na zastosowaniu metali i szkła, stwarzającą niespotykaną dotychczas możliwość transparentności budynków przy spełnieniu wszelkich, nawet bardzo wysokich wymagań fizykalnych.

Na polu obudów budynków, pojazdów itp. odnotować można styk koncepcji technicznych dotyczących osadzania i otwieralności elementów przeszklania. Niemalą rolę odegrała w tym przypadku możliwość zastosowania tworzyw sztucznych oraz stale ulepszanych produktów chemicznych, jak kleje, lepiszcza, uszczelniacze.

Osadzanie i otwieralność elementów przeszklania w architekturze uzyskała doskonałość techniczną w zakresie szczelności i termoizolacyjności w ślad za przodującymi rozwiązaniami w dziedzinie budowy pojazdów i wysokospecjalizowanych urządzeń technicznych występujących np. w laboratoriach, aparaturze badawczej służącej do badań fizykalnych itp.

Zastosowanie tworzyw sztucznych w budownictwie znajduje swą inspirację w szerszej gamie dziedzin, niż to ma miejsce w przypadku metali lub szkła.

Z jednej strony są to te same wzorce dotyczące obudów i elementów wyposażenia budynków, pojazdów i urządzeń, bez których trudno sobie dzisiaj wyobrazić realizację obiektu architektonicznego, pojazdu czy instalacji technicznej, lecz z drugiej strony odczytać w tym przypadku można inspiracje znacznie odleglejsze, takie jak przemysł tekstylny, chemiczny czy farmaceutyczny.

Wykładziny, obicia mebli i urządzeń, materiały wykończeniowe, materiały izolacyjne przeciwogniowo, termicznie i akustycznie, urządzenia sanitarne i gastronomiczne oraz wiele innych dziś już powszechnie stosowanych elementów wniknęło do architektury i zmieniło ukształtowanie budynku dzięki działaniom badawczym z dziedziny chemii organicznej i nieorganicznej.

Współczesna ceramika budowlana dzięki rozwojowi inżynierii materiałowej daleko odbiega od ceramiki tradycyjnej w postaci cegły i dachówki.

Przesłankami i inspiracjami dla tworzenia nowych materiałów ceramicznych oprócz czynnika jakości, trwałości i estetyki stał się dynamiczny rozwój różnych dziedzin przemysłu wytwarzający produkty uboczne, „odpady”, takie jak popioły, pumeksy hutnicze, odsiewy kopalni, żużle piecowe itp.

Wytwarzanie nowych rodzajów ceramiki budowlanej znajduje uzasadnienie przede wszystkim w cenie i dostępności materiałów, lecz wychodzi również naprzeciw wszystkim wymaganiom użytkowym i estetycznym.

Forma otaczającej nas i tworzonej współcześnie architektury stanowi niewątpliwie odzwierciedlenie nowych technik i technologii. Obecność metalu i szkła, dynamika kształtu, zaskakujące połączenia geometryczne stały się kosmopolitycznym kanonem współczesności.

O ile kilka dekad wstecz, jako rzadkie *novum* zyskiwały one ogólne uznanie i podziw, o tyle można też zaobserwować narastającą potrzebę (szczególnie społeczeństw zamożnych) powrotu do tradycyjnych form i materiałów wyrażanych zarówno w nowych koncepcjach architektonicznych, jak i w renowacji coraz bardziej poszukiwanych obiektów zabytkowych.

Zjawisko to można uznać za pozytywny przejaw dążenia do równowagi w dziedzinie kształtowania przestrzeni otaczającej człowieka, a inspiracje dla tego rodzaju kreacji płyną z odmiennych źródeł i odmiennych potrzeb socjologicznych.

Teresa B. Frodyma

Inspiracja – matryca – ślad graficzny

Grafiką jest to wszystko, co ma dwie strony bytu. Czyli z jednej strony negatyw, z drugiej pozytyw. Wszystko jedno, czy negatyw to program komputerowy, a pozytyw to przestrzenna wizja światła. Grafika jest dla mnie sztuką dwóch etapów myślenia. Tym się różni od wszelkich innych dyscyplin, że wymaga podwójnej koncepcji; dla nośnika czyli płyty i dla odbiorcy czyli papieru. Graficzne myślenie to takie, w którym trzeba najpierw stworzyć coś, aby to drugie mogło zaistnieć. (...) Artysta tworzy płytę, choć widz ogląda odbitkę. (...) Nie nakład, nie reguły postępowania z płytą, lecz myślenie dwoma stadiami charakteryzuje tę sztukę, czyniąc z niej zapewne tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje dopiero w jego śladzie. (...) Powie-larność tej techniki ma znaczenie, ale drugorzędne¹.

¹ *Grafika współczesna, między unikatem a elektroniczną kopią*, referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97, red. nauk. T. Gryglewicz, Kraków 1999.

Taką definicję współczesnej grafiki proponuje Dorota Folga-Januszewska. Istotą pracy grafika jest proces graficzny i nie służy on jedynie otrzymaniu nakładu. W grafice najważniejszą rolę odgrywa tajemniczość warsztatu, to coś, czego brak w malarstwie, czy rysunku. Sam proces tworzenia płyty staje się graficznym misterium, dla laików jest to niemalże pracownia alchemiczna, w której artysta jest sam na sam ze swoim dziełem. W najnowszych działaniach graficznych nie dominuje kult matrycy, jej status jest coraz częściej kwestionowany, ona nie musi być niezniszczalna; z solidnego materiału. Grafikę odbija się też z tektury, pleksi, folii, plastiku, siatek czy innych nietrwałych tworzyw. A nawet coraz częściej stosuje się autorskie metody wytwarzania matrycy. Jednakże nadal istotą jest odbicie pozytywu, choć już za chwilę negatyw nie istnieje. Ponieważ każdy artysta wypracowuje własną, sobie tylko znaną metodę, coraz częściej mamy do czynienia z tzw. techniką własną. Grafika bywa ograniczana często do jednej lub kilku odbitek nakładu, tzw. druku odbitek autorskich, unikatowych, bo cel został osiągnięty: „Po co mam wykonywać drugą odbitkę skoro już po pierwszej powiedziałam wszystko, co miałam do powiedzenia” (Izabella Gustowska)².

Papier coraz częściej jest nie tylko podłożem, ale też tworzywem czy nawet medium. Również spotykamy się z tendencją „do odrywania się grafiki od swego papierowego podłoża i anektowania przestrzeni”³.

Jest jeszcze jedna kwestia: grafika cyfrowa. „Graficzny program komputerowy to projekt, w którym wszystko można zmieniać, doskonalić w nieskończoność, żadna decyzja nie ma piętna nieodwołalności. (...) Wyparowuje napięcie pomiędzy spontanicznością gestu, a ograniczeniem formy, traci sens wyzwanie, jakie artysta rzuca światu, balansując na cienkiej granicy swej wolności. (...) Zmysłowa, materialna rzeczywistość wyparta została przez konceptualny projekt”⁴. W grafice komputerowej matrycami są programy komputerowe pisane językiem algebry kombinatorycznej, algorytmów. Komputerowa grafika jest kolejnym medium służącym w pra-

² D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, [w:] *ibidem*.

³ J. Fejkel, *Drzeworyt, ziemioryt, komputer i to co pomiędzy (wokół problemu matrycy we współczesnej grafice polskiej*, [w:] *ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

cy twórczej artysty i traktowanym już na równi z innymi technikami warsztatowymi. A ustalając jej nakład, potwierdza się jej unikatowość i oryginalność, choć elektroniczne kopie można mnożyć w nieskończoność.

•

Tradycyjny warsztat ulega stale przemianom, ewolucji. Twórca, posługując się wypracowanymi dotychczas technikami, przystosowuje je do swoich potrzeb czy możliwości. Nie jest to język martwy, ale taki, który żyje i odradza się przy każdym procesie tworzenia, indywidualnie. Podstawowy warsztat każdego twórcy zawsze będzie ulegał przemianom, choćby z powodu nowych materiałów. Na przykład do przedruku w litografii nie potrzeba już papieru przedrukowego, ale wystarczy ksero odpowiednio preparowane. Zasady posługiwania się poszczególnymi technikami nie są już tak rygorystyczne, mieszanie technik jest dopuszczalne, jeżeli jest to życzeniem i potrzebą twórcy.

Wszystkie techniki graficzne na przestrzeni lat ulegały modyfikacji. Można te zabiegi prześledzić, oglądając prace artystów – choćby z ostatniego pięćdziesięciolecia. Przy okazji nasuwają się pytania:

- Co należałoby ocalić jeszcze z odkryć dawnych mistrzów, co zmodyfikować, a co nowego wprowadzić do warsztatu?
- Czy samo powtarzanie znanej, ugruntowanej technologii jest pracą twórczą, czy rzemiosłem?
- Czy możemy sobie pozwolić na pewne modyfikacje?
- Czy dostosowywanie techniki klasycznej do miejsca, czasu, powstawania nowych technologii jest nią dalej?
- Czy robienie litografii na płytach drewnianych jest jeszcze litografią?
- Czy szybkość i wycinkowość typu MTV (grafika komputerowa) ocali powolny proces powstawania grafiki warsztatowej?
- Na ile liczy się efekt końcowy, a na ile istotne są możliwości warsztatowe artysty?

Każde z tych pytań jest już odpowiedzią, skoro wszystko można. Wszelkie zmiany świadczą o żywotności warsztatu graficznego. Zawsze znajdują się graficy ogarnięci pasją tworzenia.

Najważniejszym, a zarazem końcowym efektem twórczej pracy grafika z matrycą jest wykonanie odbitki na papierze. Modyfikacja samego procesu odbijania nadaje ostateczną wartość artystyczną grafice. To „linie papilarne” naszej tożsamości, które przez powielanie z matrycy na papier dają szansę na możliwość identyfikacji i wyrażają chęć postawienia siebie twarzą w twarz z innym człowiekiem, odbiorcą dzieła. Konfrontacja ta może, nawet po czasie, dać szansę na odkodowanie zaistniałych już kiedyś znaczeń.

Marzymy w cichości o sztuce. Ale sztuką nie jest obiekt, lecz interakcja. Identyfikacja ze znaczeniami zakodowanymi w obiekcie spina klamrą doznania, które nie miały szans zaistnieć jednocześnie.

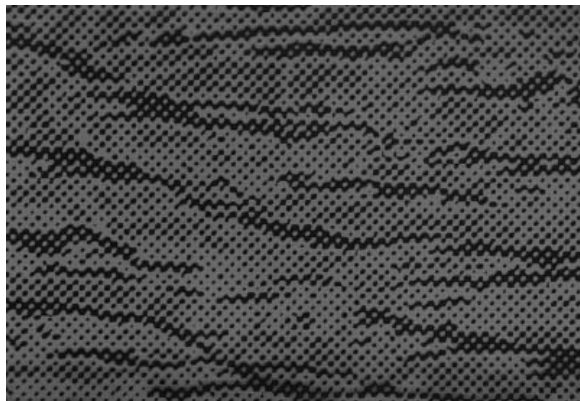
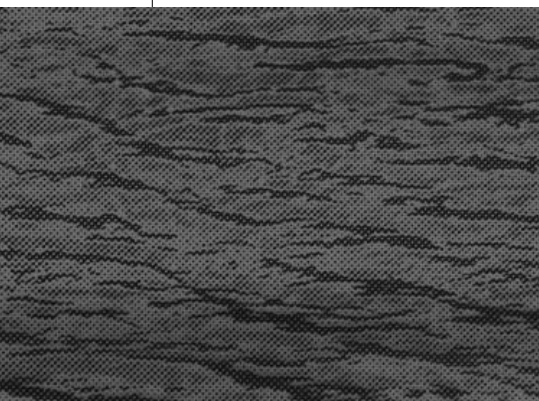
- Czy tylko chcę spotkać się tu i teraz, czy też chcę spotykać się jeszcze i jeszcze...? Co zainspirowało artystów do pracy nad grafiką? Jak wygląda ich matryca? A odbitka?

26

Tomasz Struk

Tomasz Struk to artysta szczególny. Odszedł od nas nagle, w apogeum swojej twórczości. Był laureatem Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach i Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie w 2000 roku.

Grafiki Tomka zawsze intrygowały mnie motywem powtarzania i odtwarzania znaku, przypominania – pamięci, a tym samym przemijania. Osiąga moc tego efektu poprzez nieskończone wracanie do tej samej matrycy, przeróbki, czy wręcz niszczenie, powielanie, nakładanie, powiększanie, pomniejszanie (fot. 1 a, b).



1a 1b

„Nie wszystek umrę” – polski portret trumienny przedstawia zawsze osobę żywą, nieważne, czy powstał za jej życia czy po śmierci. Postać zamknięta jest w ramie o kształcie sześcioboku, charakterystycznym dla umieszczenia go na wieku trumny. To kształt go uśmierca. Motyw tego kształtu, *Ślady pamięci*, nieustannie powtarza się u Tomka. Czy są to *Projekcje*, *Rastry*, *Epitafium*, motywy wody czy nieba (fot. 2).



2

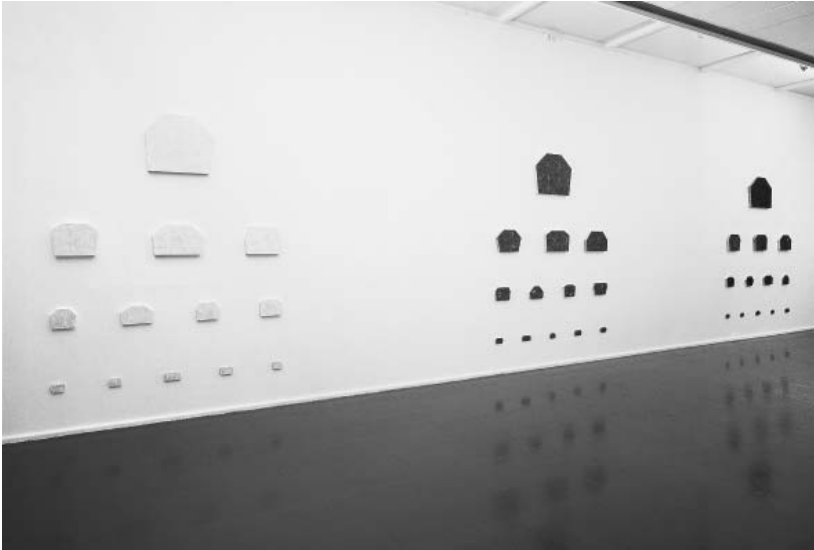
Woda to jeden z najczęściej powtarzanych motywów, bo jak mówił Tomek, od dzieciństwa lubił siedzieć i patrzeć na wodę, ona go uspokajała. Ostatnie prace to liście bluszczu z cmentarza czy synagogi w Berlinie. Cóż, wieczna pamięć (fot. 3).



3

Matryca – spojrzenie na rzeczywistość przez raster czy ziarno, czytanie obrazu za rastrem, za ziarnem. Czystość przestrzeni za nimi i pomiędzy. Przestrzeń przesuwana, zakrywana, odsłaniana. Czy ona istnieje rzeczywiście czy już jest pustką? Co tu jest pozytywem, a co negatywem? A ślad to heksagony umieszczone w przestrzeni galerii, w ustalonym porządku, nazwane *Oblicza śmierci* (fot. 4).

Tomek i jego prace to moja pamięć.



28

4

Jan Baran

Jan Baran w ostatnich latach zaczął tworzyć bardzo intensywnie. Pracuje głównie w technice sitodruku i grafiki komputerowej. Przez jakiś czas współpracował z Tomkiem Strukiem. O tym, jak wygląda jego praca twórcza i współpraca z Tomkiem, oraz o swoich inspiracjach napisał:

Inspiracja – zapal twórczy, w prostych słowach – chęć do roboty, jest bardzo indywidualna, widać to po różnorodności prac i postaw artystycznych. W moim wypadku w pracy graficznej, ale nie tylko, z przyjemnością mogę naprawiać samochód albo wykonywać dziesiątki różnych czynności. Zwróciłem uwagę na przyjemność z pracy w przypadku prostych czynności. Nieprzypadkowo praca tzw. twórcza jest w dużym stopniu obciążona maksymalną odpowiedzialnością i wysił-

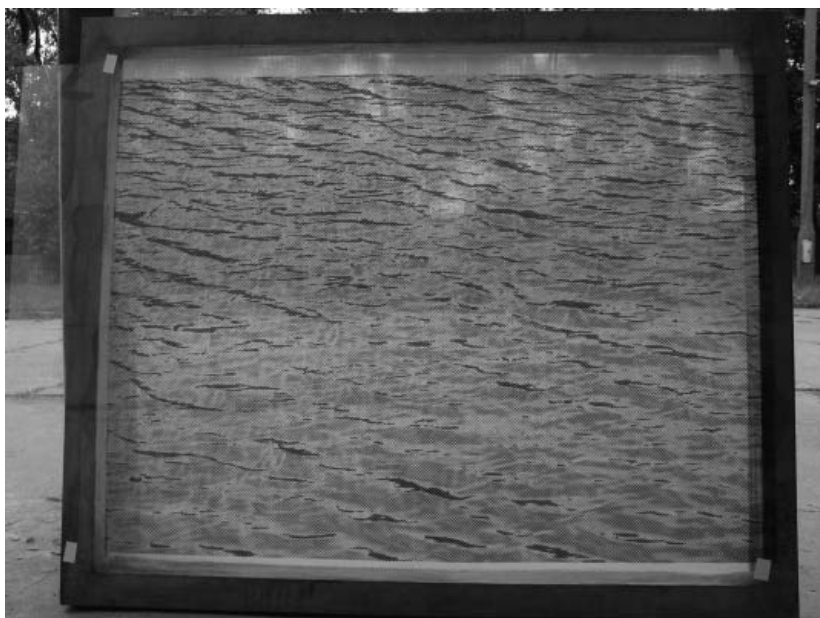
kiem, nie dająca nigdy pełnej satysfakcji, wręcz poczucie daremnego wysiłku. Ja na własny użytek nazywam to „galerami”. Żeby zaciągnąć się na galery i to z własnej woli?!?! Z grzeczności przemilczę epitety na własną osobę.

Ale miało być o czym innym.

Inspiracja! Jakie tajemnicze pojęcie, tajemnicze, bo często bardzo odległe, a jeszcze bardziej tajemnicze, kiedy jest na wyciągnięcie ręki. W wyjątkowej w swoim rodzaju, zupełnie osobnej dziedzinie twórczości plastycznej jaką jest grafika, na której ciąży absolutnie pierwotne doświadczenie człowieka, posługiwanie się znakiem – która to umiejętność, ulokowała się na najgłębszym poziomie, w sferze instynktu. Grafika zaczyna się tam, gdzie kończy się werbalizm, albo on jeszcze nie nastąpił. Taki fenomen, jak prehistoryczne malarstwo w jaskiniach, które trudno ogarnąć nawet współczesnym językiem, być może służyło tym ludziom do lepszego porozumiewania się. Trudno o większy komplement, kiedy dzieło plastyczne swoim ciężarem gatunkowym po prostu odbiera mowę. Oniemiali odbieramy tajemniczą rzeczywistość, zupełnie inną częścią mózgu niż tą, którą posługują się współcześni krytycy sztuki. Inspiracją mogą być doznania życia codziennego. Podam przykłady z mojego poletka.

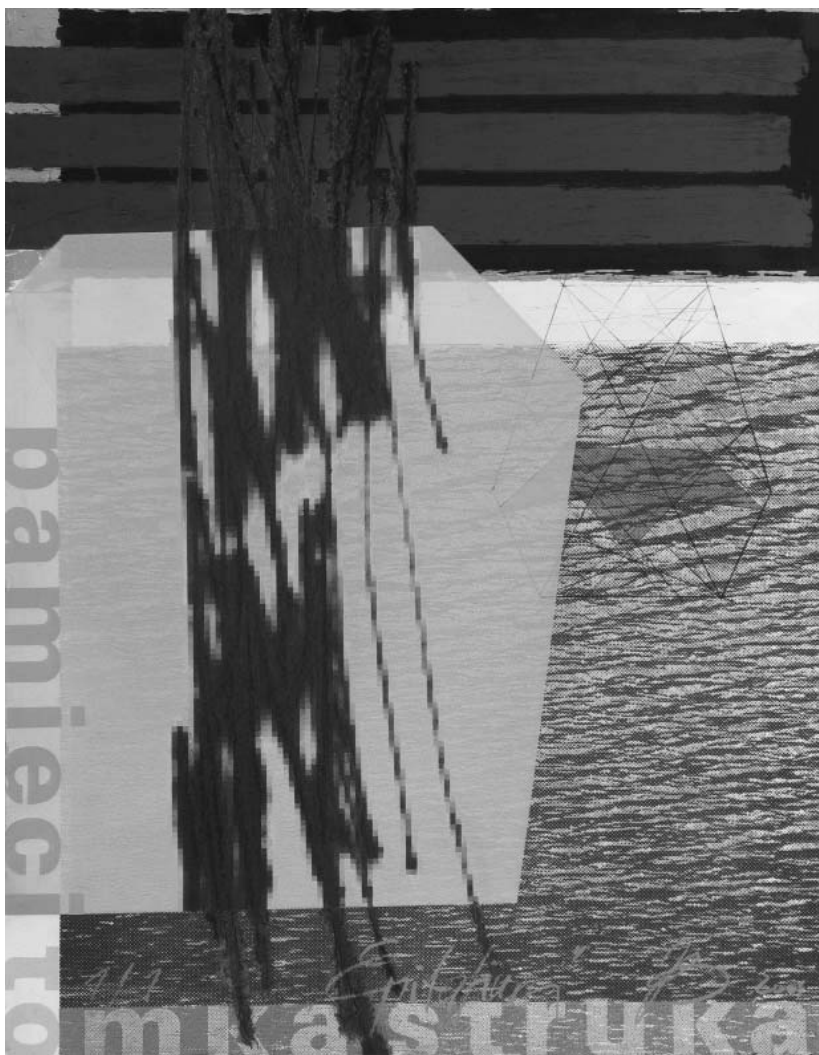
Ta historia początkowo zaczyna się banalnie.

Pomagałem Tomkowi Strukowi wydrukować prace, które pojawiły się jako wystawa laureata Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Wielotygodniowe obcowanie z jego koncepcją wystawy, jego materiałami wyjściowymi do instalacji i wielogodzinne rozmowy, zbliżają. Tym boleśniej uderzyła wiadomość o jego odejściu (fot. 5).



5

Pozostały w pracowni klisze, które służą do wykonania matryc sitowych, z których powstały prace, jak się później okazało ostatniej wystawy w jego życiu. Z tych autorskich po części materiałów, powstała praca pt. *Epitafium* (fot. 6).



Praca ta jest w jednym egzemplarzu, powstawała przez dwa lata, ilość nałożonych warstw doprowadziła do popękania farby i prawie do jej zniszczenia. Czasem robi się coś – czego nie zrobić jest niepodobna. Innym razem może bardzo dotknąć naszą wrażliwość jakieś zdarzenie, które może się pojawić w tzw. środkach medialnych.

Praca pt. *Zona – Wielka Flota Bagienna* należy do serii tzw. *newsów*. Przed wyborami w Białorusi wszyscy kontrkandydaci Nr-u 1 zostali uwięzieni (fot. 7).





8

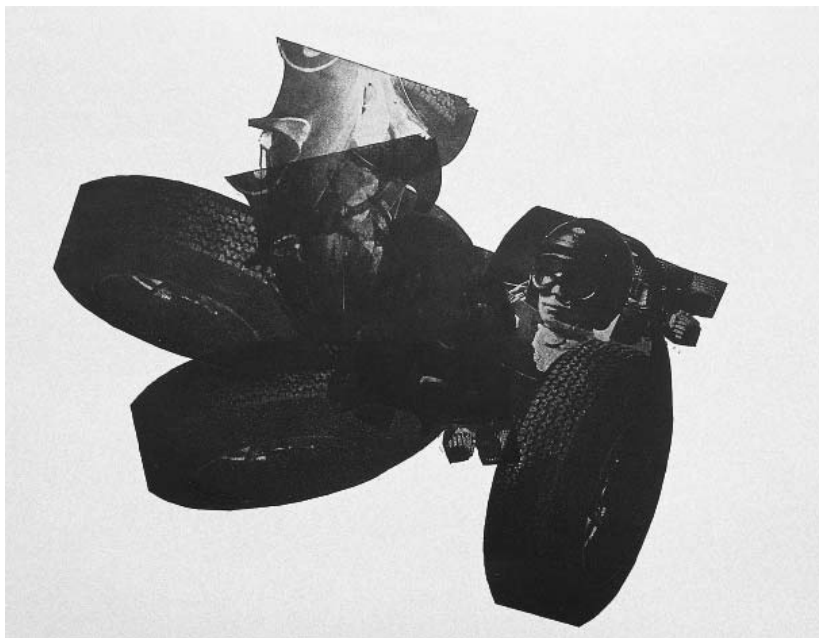
Problem jest taki. Nie chodzi o to, że Nr 1 jest psychopatą, ale, że potrafił zorganizować opriczyne, że są ludzie gotowi łąsać innych jak wściekle psy. Musimy wszyscy być czujni, bo to z nami jest coś nie w porządku, bo to z takich jak my opriczina powstała. To tyle bo czas, mimo, że względny, stwarza ograniczenia⁵.

⁵ Oryginalny tekst Jana Barana, Gliwice, czerwiec 2009.

Cóż mogę więcej dodać. Nowe prace Jana muszą jeszcze dojrzeć do prezentacji. Są one pięknymi kompozycjami graficznymi: w czerni, bieli i szarości. W technice cyfrowej.

Leonard Pędziątek

Leonard Pędziątek prezentuje jeszcze inny rodzaj twórczości graficznej. Na początek praca chemigraficzna, rejestrująca wypadek na torze wyścigowym Jimiego Clarka (fot. 9).



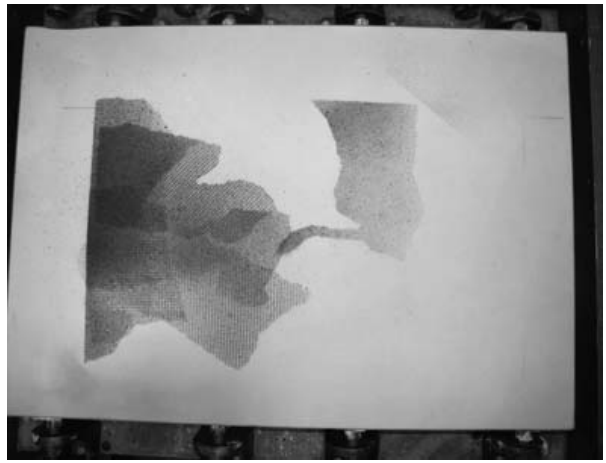
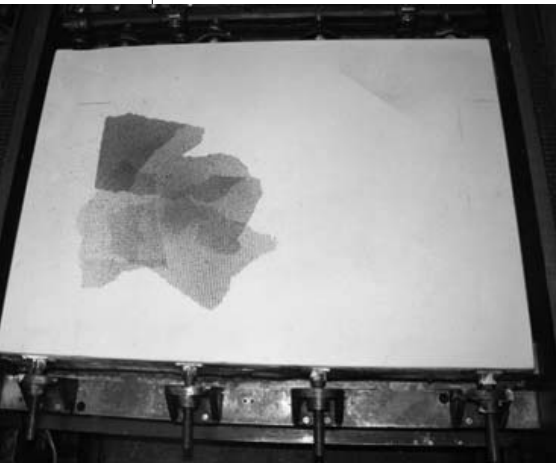
9

Jest to praca z końca lat siedemdziesiątych, zamykająca tamten okres twórczości Leonarda. Potem długo nic nie powstało. Od kilku lat, i to z dużym sukcesem, Leonard wrócił do twórczości graficznej. Pracuje w technice litografii, włókłodruku i grafice cyfrowej. Swoje inspiracje i sposób pracy ujął w kilku słowach:

Kilka notatek i spostrzeżeń osobistych na temat: inspiracja – matryca – ślad graficzny.

Inspiracja dla mnie ma wtedy miejsce, gdy napotkam przedmiot, zdanie, sytuację, które chcę zanotować, powielić i zachować w postaci

materialnej odbitki graficznej, również jako przedmiot, który potraktuję jako matrycę drukową, oczywiście nie w rozumieniu tradycyjnej grafiki warsztatowej (fot. 10 a, b).



10a 10b

Matryca w pojęciu tradycyjnym to przygotowana np. przez artystę blacha, kamień, linoleum, deska, która stanowi zakończoną, przygotowaną do druku formę drukową. Takie matryce stosuję na co dzień przy pracy nad swoimi grafikami.

Stosuję także matryce w postaci suchego tłoku, czyli traktuję np. matrycę linorytniczą, gumową, czy nawet włóslodrukową (odprysk) jako matrycę tłoczarską.

Kiedy możemy mówić o drukowaniu? Gdy odwzorowujemy matrycę (inaczej formę drukową) przy pomocy farby (fot. 11). Czyli o druku mówimy, gdy tworzymy obraz drukowy matrycy. Czyli w tym rozumieniu druk to odwzorowywanie matrycy⁶ (fot. 12).

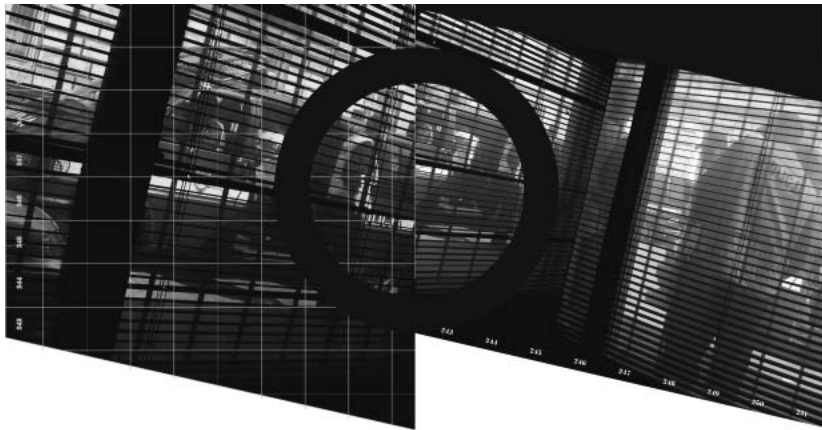
Leonard często stosuje matryce z przedmiotów „zastanych”, znalezionych, czy wręcz przerabia klisze metalowe czy stare zdjęcia. To wszystko komponuje z odbitkami litograficznymi. W większości są to prace unikatowe. Jedne prace kończy, nad innymi pracuje, dodrukowując nowe elementy. Miesza techniki.

⁶ Oryginalny tekst Leonarda Pędziałka, Kraków, czerwiec 2009.



11

35



12

Teresa B. Frodyma

Fascynujący dualizm grafiki – matryca i odbitka.

Proces twórczy związany jest z przygotowaniem matrycy, która w interesującym mnie medium, jakim jest grafika, przyjmuje, wchłania i emanuje moje stany emocjonalne: niepokoje, lęki, radości *etc.* poprzez znakowanie za pomocą wszelkich dostępnych narzędzi w postaci śladów, linii, plam, oddając ich zapis jako obiekt w formie odbitki na papierze.

Pokazać ulotność chwili na obrazie graficznym, to jakby możliwość zatrzymania w kadrze upływu czasu. Każda dziedzina twórczości, każda forma ekspresji; słowo pisane, muzyka czy obraz zatrzymują w czasie ludzkie emocje (fot. 13).



13

macalną fakturą znaku graficznego – jak pismem Braille’a.

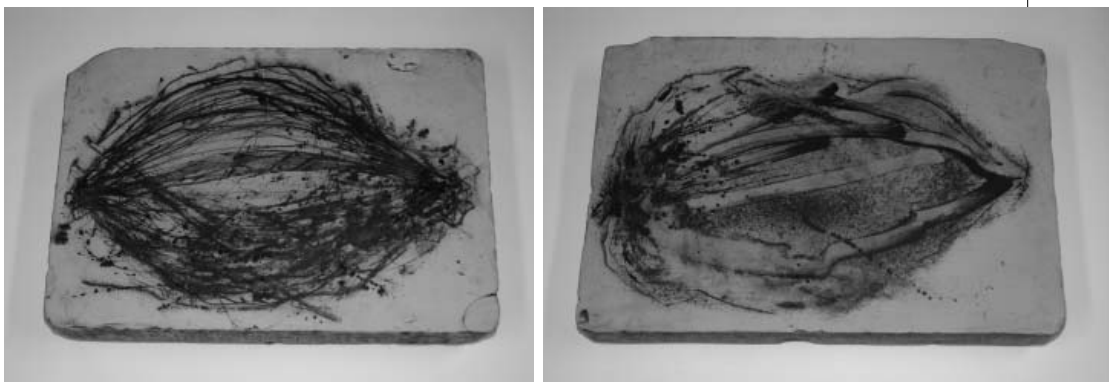
Jedyną szansą na utrwalenie tego, co w tym wypadku nazywamy „myślą”, jest postawienie znaku. W grafice nie tylko gotowa odbitka jest ważna. To początkowy etap pracy jest dla mnie bardzo istotny. Cała praca intelektualna skupia się wokół odpowiedniego doboru techniki, obróbki negatywu, sposobu rysowania, trawienia... (fot. 14). Już samo wykonywanie matrycy jest swoistym źródłem twórczości (fot. 15).

Kodowanie pamięci następuje przez nawarstwianie śladów graficznych, a matryca jest medium, na którym te kody mogą fizycznie zaistnieć. Pamięć w tym przypadku ma symboliczny i szeroki aspekt – składa się na nią ciąg doznań emocjonalnych i zmysłowych, postępujących w rytmie upływającego czasu, z każdą chwilą ustępujących następnym. Obserwowany czas, jak na chronometrze zwielokrotniony, odchodzący, wywiera piętno na naszej pamięci prowokując, zmuszając do zaznaczenia przeżyć w przestrzeni śladem, wręcz namacalną fakturą znaku graficznego – jak pismem Braille’a.



14a 14b

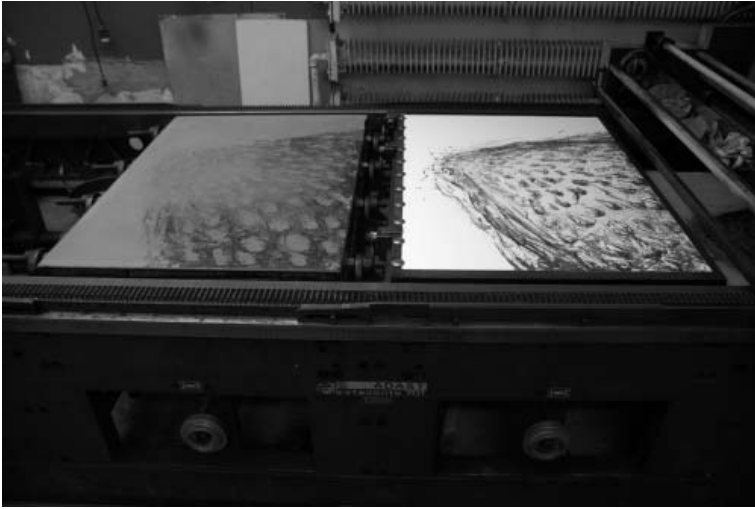
37



15a 15b

Zmaganie się z kamieniem litograficznym czy cienką blachą miedzianą, sama świadomość ulotności tego działania powoduje, że chciałoby się z niego wydobyć jak najwięcej. Wiadomo, że tylko ten ślad na papierze jest dowodem istnienia negatywu – matrycy (fot. 16). Każdorazowy druk jest równocześnie momentem „zniszczenia” i notatka w postaci druku pozwala ocalić od zapomnienia pierwowzór. Upływ czasu jest zatrzymywany „klatka po klatce” na

odbitce. Niekiedy te same matryce służą eksperymentom formalnym; ich zmiany kolorystyczne, czy nowe układy, wywołują różne stany emocjonalne. Matryca to medium, z którym artysta przebywa sam na sam, zawiera w sobie całą tajemnicę tworzenia, niewidoczną dla widza i przez to też bardzo intymną.



38

16

Zawsze pracuję nad kilkoma cyklami jednocześnie, uzupełniając je nawet po latach. Daje to możliwość nowego spojrzenia wzbogaconego o doświadczenia, jak i korekcję możliwości technicznych. Również temat zmienia swoje znaczenie w miarę upływu czasu (fot. 17).

W naturze, którą jest mi bliska i zawsze mnie fascynowała, szczególnie można dostrzec dyskretny upływ czasu. A „martwa natura” od wieków obecna w pracach plastycznych bardziej dyskretnie odmierza czas ludzkiej kondycji, towarzysząc rytmowi codziennych rytuałów, być może ważniejszych niż okazjonalne, choćby i wielkie wydarzenia, to takie ciche życie. W moich pracach nie jest ona tradycyjnym studium, ale poprzez obraz przedmiotu pokazuje człowieka i prawdę o nim. Zbiór przedmiotów to jakby lapidarium, w którym zamknięte jest życie. Mówi też o tym dobór przedmiotów. To one sugerują obecność człowieka, dotknięcie jego ręki. Klimat panujący wokół zbioru przedmiotów daje nam informację o stanie emocjonalnym artysty i osób go interesujących.



17

39

Proste i czyste formy życia są bliższe prawdy stworzenia, zbliżają mnie do rzeczywistości pierwotnej, czyli natury. Dlatego aktorami moich grafik są żyjące w doskonałej symbiozie formy biologiczne, np. liście, ryby, owoce, nasiona itp., które zawierają w sobie jakąś anegdotę, tajemnicę...

Nie są one konkretnymi przedmiotami. Są one symbolami istnienia i przemijania.

•

Inspiracja – matryca – ślad graficzny. Przedstawiłam wyżej etapy pracy twórczej, jakże różnych artystów. I mimo tak wielkiej różnorodności, indywidualizmu, każdego z nich inspiruje otaczający świat, ważne jest uchwycenie *Śladu pamięci* (jak tytuł jednej z wystaw Tomka Struka), złapanie przemijającego czasu i utrwalenie, poprzez pracę w negatywie, na pozytywie, w obrazie.

Zdjęcia zamieszczone w artykule:

1. a, b Matryce – Klisze fotograficzne do serigrafii Tomasza Struka, 70 x 100 cm (materiał ilustracyjny w niniejszym artykule pochodzi ze zbiorów własnych autorki)
2. Tomasz Struk, bez tytułu, 1995, akryl i serigrafia na drewnie, 55 x 51 x 5 cm
3. Tomasz Struk, bez tytułu, 2003, akryl i serigrafia na drewnie, 50 x 55 x 5 cm
4. Tomasz Struk, Bez tytułu, 2003, akryl i serigrafia na drewnie, 250 x 1500 x 5 cm (projekt zrealizowany specjalnie dla prezentacji w Muzeum Narodowym w Krakowie)
5. Matryca – siatka sitodrukowa z kliszą Tomasza Struka, 70 x 100 cm
6. Jan Baran, *Epitafium*, 2005/2006, serigrafia, 120 x 93 cm
7. Matryca – klisza fotograficzna do *Zona – Wielka Flota Bagienna* Jana Barana, 120 x 93 cm
8. Jan Baran, *Zona – Wielka Flota Bagienna*, 2006, serigrafia, 120 x 93 cm
9. Leonard Pędziąlek, *Pamięci Jima Clarka*, 1979, chemigrafia, 50 x 58 cm
10. a, b Matryce – kamień litograficzny do litografii Leonarda Pędziątka, 102 x 72 cm
11. Leonard Pędziąlek, *Niebezpieczne zabawy*, 2007, litografia, druk cyfrowy, 100 x 70 cm
12. Leonard Pędziąlek, *Incydent*, 2008, druk cyfrowy, 100 x 140 cm
13. Teresa B. Frodyma, z cyklu *Owoc, 3/4 – ćwiarteczki...*, 2005, litografia, akwaforta, sucha igła, 100 x 68 cm
14. a, b Matryce – blachy miedziane awers i rewers, trawione i rysowane *nasiona* do grafik Teresy B. Frodymy
15. a, b Matryce – kamień litograficzny *nasiona*, do grafik Teresy B. Frodymy
16. Matryca i odbitka – kamień litograficzny, Teresa B. Frodyma, z cyklu *1/6 T... głowica*, 2008/2009, litografia, 100 x 70 cm
17. Teresa B. Frodyma, *Kwiat mojego sekretu*, 2008, akwaforta, sucha igła, 76 x 56 cm

Artur Jasiński

„Słuchając kamieni, obserwując ludzi”. O pierwiastkach intuicyjnych i racjonalnych w twórczości architektonicznej

Pamiętam, że będąc dzieckiem, fascynowałem się pałacami i zamkami, intrygowały mnie ruiny. Ideałem estetycznym był wtedy dla mnie świat bajkowy, tajemniczy i nieznany. Potem dowiedziałem się z żalem, że Świętego Mikołaja nie ma, a w szkole uczono mnie, że dwa i dwa to cztery. Wakacje spędzałem wówczas w wiosce nad Dunajcem. Rzeka była wtedy wielka i czysta, a nad jej zakolem wznosiła się wysoka Skala. Kiedy teraz mijam to miejsce, najczęściej jadąc samochodem, rzucam na nie okiem i widzę, że rzeka jest mała, a skala niska.

Jako dorastający chłopak lubiłem miejsca malownicze, zachwycały mnie stare budowle, piękno naturalnego, górskiego krajobrazu, widok chorwackich miasteczek zawieszonych ponad wodą na skalnych cyplach. Tymczasem, na Wydziale Architektury uczono nas, że *less is more*, że lepiej jest odejmować niż dodawać. W procesie edukacji architektonicznej mój naturalny instynkt estetyczny został poddany wieloletniej, systematycznej obróbce. Poszerzana by-

ła wiedza, kształtowany gust, pobudzana wrażliwość. W rezultacie konfrontacji z historycznym dziedzictwem architektury, a szczególnie z estetyką i ikonografią współczesnych dzieł architektonicznych powstawał mój własny architektoniczny „słuch”, zarazem narastał i utrzymywał się zbiór zapamiętanych modeli i wzorców.

W wieku dojrzałym nadal fascynują mnie miejsca magiczne. Szukam ich, a kiedy odnajdę, skrupulatnie zapisuję ich widoki w pamięci: czy to będzie poranna mgła nad Rudawą, tłumiąca światło i głosy ptaków, czy to migotliwa i pełna ruchu nocna sylweta Hongkongu. Wyobrażam sobie, że moja pamięć działa jak matryca, która codziennie jest naświetlana setkami obrazów. Mój umysł działa jak filtr, który wydobywa z pamięci to, co w danej chwili jest potrzebne. Tworząc, poruszam się po cienkiej linii, rozpiętej pomiędzy niepewną intuicją a solidnymi ramami rozumu.

42

Krzysztof Ingarden, pisząc o swoim pojmowaniu architektury, odwołał się do wspomnienia domu dzieciństwa:

Wróciłem wtedy do obrazów z wczesnej młodości, do płotu, który przeskoczyć wcale nie było trudno, kamieni całkiem już wygładzonych, do otartego tynkiem łokcia, ogromnego świerku, który skarlłowaciał, podczas gdy ja urosłem, do podnoszonych okien, których w innych miastach w Polsce nie widziałem. Te wszystkie przypomniane obrazy były częścią mojej tożsamości. Odcisnęły się na stale w moich zmysłach. Poprzez nie rozumiałem otoczenie. Poprzez nie nauczyłem się rozpoznawać świat...

I dalej pisze: „nie wystarczy utrzymywać, że o harmonii decyduje liczba, że znajomość tajemnic geometrii pozwala na skonstruowanie katedry”¹.

Ingarden odwołuje się tu do znanego twórcom zderzenia świata racjonalnego ze światem wrażliwości, intuicji i uczuć.

Juliusz Żórawski w eseju *Postawy w architekturze* analizuje dwie najbardziej charakterystyczne dla architektów postawy, które określił jako: intuicyjno-artystyczną i techniczną². Twórców przyjmujących postawę intuicyjno-artystyczną opisał jako ludzi „ceniących wysoko wartość uczuć i wartość poszukiwania absolutnego

¹ K. Ingarden, *Matryca przestrzeni*, [w:] *Co to jest architektura*, t. 2, red. A. Budak, Kraków 2008, s. 433–435.

² J. Żórawski, *Postawy w architekturze*, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 192–212.

piękna drogą stosowania właściwych proporcji między częściami formy architektonicznej”. Intencją postawy intuicyjno-artystycznej jest, według Żórawskiego, dążenie do nadania dziełu jak największej długowieczności, do oddziaływania przez swoje dzieło na potomnych, bez „troski o współczesnych”. Tymczasem zwolennicy postawy technicznej „stoją na stanowisku, że zadaniem architekta jest zaspokajanie potrzeb dnia dzisiejszego, (...) że funkcja ma najwyższą rangę w zakresie czynników oddziałujących na formę”. Autor konkluduje, że postawa intuicyjno-artystyczna posiada, jako jedyne mierniki strat i zysków estetycznych, tylko emocje, upodobania i uczucia, podczas gdy postawa techniczna dysponuje miernikami, których źródłem jest rozum i które mierzą rzeczowe straty. Konflikt pomiędzy racją uczucia i racją rozumu jest charakterystyczny dla dziejów sztuki.

Zwolennicy widzenia oka i ducha nie godzą się z tymi, którzy widzenie kojarzą z intelektem, a ich wzajemna nieufność przypomina spór radykalnych zwolenników romantyzmu z obrońcami oświecenia, tak jakby w jednym i w drugim światło nie sąsiadowało z cieniem, podobnie jak to się dzieje w naturze ludzkiej, rozpiętej między intuicją i rozumem i oscylującym między jednym i drugim, albo jedno drugim wzbogacającej³.

Ja także sądzę, że konflikt pomiędzy wymienionymi postawami twórczymi nie jest nieuchronny, że w zależności od zadania architekt może przyjmować różne postawy i posługiwać się inspiracjami, z których jedne należą kategorii intuicyjno-artystycznych, a inne do kategorii racjonalno-technicznych. Z pewnością inne inspiracje i inne środki wyrazu wykorzystywane są w projekcie o wysokich wartościach symbolicznych – na przykład muzeum, a inne towarzyszyć będą w pracy nad projektem budynku bardziej użytecznego: mieszkalnego czy biurowego. Zarazem, w jednym i w drugim wypadku inspiracje te budowane będą w określonej relacji do naszego dziedzictwa kulturowego, do naszej tożsamości.

Peter Zumthor, jeden ze współczesnych mistrzów minimalizmu w architekturze, tak opisuje swój stosunek do architektonicznej tradycji i źródła swojej inspiracji twórczej:

³ B. Paczowski, *Zobaczyć*, Gdańsk 2005, s. 8.

Z perspektywy czasu moje wykształcenie architektoniczne wydaje się nieco ahistoryczne. Naszymi mistrzami byli pionierzy i pierwsi twórcy Modernizmu. Uważaliśmy wtedy historię architektury za część ogólnego wykształcenia, która nie będzie miała wpływu na naszą twórczość. Dlatego też, często odkrywaliśmy to co już zostało odkryte, albo usiłowaliśmy odkryć to co nieodkrywalne. (...) Jednak później, już jako praktykujący architekci, poznaliśmy ogrom wiedzy, jaka tkwi w historii architektury. Wierzę, że kiedy opieramy się na tej tradycji, mamy większe szanse aby dołożyć do niej coś co będzie naszym własnym wkładem. Jednak architektura nie jest linearnym procesem, który prowadzi od historii do współczesności. W poszukiwaniu architektury o jakiej myślę, napotykam często na momenty obezwładniającej pustki. Nic z tego co znam nie przystaje do tego co chcę osiągnąć. Wtedy zrzucam z siebie akademicką wiedzę, gdyż ona mnie przytłacza. To pomaga. Mogę oddychać swobodnie. Odnajduje w sobie ducha pionierów, a projekt znowu staje się wynalazkiem⁴.

Z tej wypowiedzi wynika, że istotą prawdziwej inspiracji twórczej jest dla Zumthora własna intuicja, która pozwala rozwiązywać mu problemy projektowe w sposób innowacyjny.

44



Fot. 1, 2. Architektura inspirowana uczuciami. Peter Zumthor, Therme Vals, Szwajcaria (źródło: Spa Design, Daab, Cologne–London–New York 2006)

⁴ P. Zumthor, *Thinking Architecture*, Basel–Boston–Berlin 2006, s. 23 (tłum. własne – A.J.).

Christopher Alexander, który odebrał w Oksfordzie gruntowne wykształcenie w dziedzinach matematyki i architektury, pierwszą połowę swojego akademickiego życia, będąc profesorem w Szkole Architektury Uniwersytetu w Berkeley, poświęcił na wypracowanie matematyczno-statystycznych technik analizy udanych realizacji urbanistycznych i architektonicznych oraz sposobów tworzenia nowych projektów tego rodzaju. W pracy posługiwał się techniką komputerową, „która miała pozwolić projektantom w uchwyceniu trudnych do określenia elementów tradycyjnego, nieświadomego sposobu tworzenia budynków i siedlisk ludzkich, które to elementy wymykają się konwencjonalnemu racjonalizmowi projektowania architektonicznego”⁵. Po kilkunastu latach pracy, w 1971 roku postanowił całkowicie zarzucić metodę matematyczną jako nieprzydatną do problemu, gdyż skonstatował, że większość trudności projektowych nie ma charakteru wyliczalnego. Zwrócił się wtedy do intuicyjnej interpretacji tradycji architektury, do psychologii i filozofii jako dziedzin, które mogą prowadzić do wyjaśnienia istoty udanego projektu. Powstałe w rezultacie dzieło pt. *Język wzorców* (1977) podaje ponad 250 wzorców, które służą lepszemu projektowaniu budynków oraz siedlisk ludzkich. Ta gruba księga, zwana przez studentów architektury „Językiem ojców”, pomimo pewnych zastrzeżeń formułowanych w kręgach architektów modernistów, nadal stanowi dla projektantów pożyteczne źródło wiedzy i inspiracji.

Jednym z najzacieklejszych krytyków współczesnej komercyjnej, gładkiej i wyrozumowanej architektury, którą Manuell Castells nazwał „architekturą nagości”⁶, jest twórca muzeum Żydów niemieckich w Berlinie, pochodzący z Łodzi architekt amerykański Daniel Libeskind. Tytuł niniejszego artykułu jest parafrazą jego stwierdzenia: „Skąd wiem, jak projektować? Słucham kamieni, obserwuję twarze”⁷. Píše on:

W architekturze, jak w muzyce, nie chodzi o analizę, a o odczucia, o bezpośredni kontakt z dziełem. Każdy utwór muzyczny można analizować, badać jego strukturę, badać jego tony i dźwięki, ale na początku trze-

⁵ J.K. Lenartowicz, *Wstęp. Do polskiego czytelnika*, [w:] Ch. Alexander, *Język wzorców*, Gdańsk 2008, s. XII.

⁶ Manuell Castells twierdzi, że architektura, „której formy są tak neutralne, tak czyste i tak przezroczyście, że nie udają, że cokolwiek mówią”, jest najlepszym odwzorowaniem współczesnego społeczeństwa – społeczeństwa sieci; M. Castells, *Spoleczeństwo sieci*, Warszawa 2007, s. 420.

⁷ D. Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i w architekturze*, Warszawa 2008, s. 20.

ba pozwolić muzyce działać na zmysły. Budowle często oddziałują swoją magią w taki sam sposób (...) Gdy wspomina się jakiś wspaniały budynek, zwykle nie pamięta się, jaka jest jego wysokość, kolor ani jakich materiałów użyto do jego konstrukcji. Trudno to obiektywnie zmierzyć, bo wszystko w nim wydaje się tajemnicze. W wypadku budowli przeciętnej od razu można powiedzieć, że wszystko jest w niej oczywiste, że jest z kamienia, ze szkła albo z metalu. Budynki wspaniałe są magiczne⁸.

Zderzenie pomiędzy racjami rozumu a podpowiedzią intuicji, zjawisko, które szerzej może być analizowane jako napięcie pomiędzy sferą kultury a siłami natury – to nie jedyne pole konfliktu twórczego, które charakteryzuje współczesnego architekta. Poważnym dylematem i częstym źródłem napięć o charakterze zawodowym i etycznym jest bowiem wyzwanie stawiane przed współczesnym architektem, który musi połączyć w swojej osobie dwie role: artysty i przedsiębiorcy. Dosadnie ujął to Piotr Szaroszuk:

W dzisiejszych czasach, jeśli się lubi projektować, lepiej nie mieć własnej firmy. Szef biura projektów jest architektem mniej więcej w takim stopniu jak Henry Ford był ślusarzem. Im większa firma, tym mniej jest się projektantem, a bardziej managerem. Nie ma czasu na twórczość⁹.

46



Fot. 3. Architektura inspirowana rozumem (a może li tylko pieniądzem?) – MGM, Mirage Casino and Hotel, Las Vegas (źródło: strona internetowa firmy MGM, www.mirage.com)

⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁹ Dyskusja redakcyjna: *Kariera architekta*, „Architektura. Murator” 2001, nr 6.

Rolą architekta szefa jest zdobywanie zleceń, nadzór i koordynacja prac projektowych, motywacja współpracowników i rozwiązywanie dziesiątek doraźnych, przyziemnych problemów, jakie codziennie przynosi praktyka projektowa. Z drugiej strony tylko posiadanie własnego biura i grona współpracowników gwarantuje pewną niezależność twórczą.

Mówi się, że architekt wie o wszystkim po trochu, zaś inżynier wie wszystko o jednej części. Zetknięcie tych dwóch postaw prowadzi do konfliktu, którego rozwiązaniem może być kompromis – częsta cena, jaką architektki płacą za materializację swoich wizji. Architektura, aby powstać, musi zostać zbudowana. Musi zostać zaakceptowana zarówno pod względem ekonomicznym, jak i estetycznym, musi zadowolić klientów. Musi zostać także zweryfikowana przez komercyjne prawa rynku, być dostosowana do możliwości realizacyjnych, często wreszcie przynosić wymierny zysk. Niewielu jest architektów, którzy z premedytacją koncentrują się wyłącznie na swoich wizjach, odrzucając możliwość ich realizacji. Co więcej: gwiazdy awangardy architektonicznej stają się coraz częściej gwiazdami architektonicznego *main-streamu* (Ghery, Hadid, Libeskind). Zostają wchłonięci przez potężny rynek budowlany, który kreuje i kultywuje zjawisko *star-architects*, upatrując w nich gwarancji dla medialnego rozgłosu wznoszonych dzieł, dla wywołania zainteresowania publiczności i turystów – czyli innymi słowy, modnych projektantów dających inwestycji gwarancję komercyjnego sukcesu. Umberto Eco zauważył, że zarówno współcześni twórcy, jak i konsumenci ich dzieł, wyrafinowana publiczność wystaw i pokazów, są do siebie podobni: „są ubrani i uczesani według panujących kanonów mody, noszą dzinsy lub firmowe ciuchy, malują się zgodnie z modelem piękna lansowanym przez kolorowe czasopisma, kino, telewizję, czyli mass media. Wzorują się przy tym na ideałach piękna, proponowanych przez świat komercyjnej konsumpcji, przeciwko któremu przez pół wieku walczyła sztuka awangardy”¹⁰. Czy tego chcemy, czy nie, architektura stała się produktem rynkowym, tworzywem, z którego buduje się współczesny „magiczny świat konsumpcji”¹¹. Najwięksi, najsłynniejsi architekci, z Danielem Libeskindem włącznie, projektują obecnie modne kasyna i hotele w Las

¹⁰ U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005.

¹¹ G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2004.

Vegas¹². Być może jest to jeszcze architektura inspirowana wysoką techniką – *high-tech*, a być może stała się już tylko komercyjnym przedsięwzięciem, inspirowanym li tylko pieniądzem.

Zrealizowane dzieło architektoniczne ma charakter racjonalnej budowli inżynierskiej, która jest oparta na obliczeniach technicznych i na rachunku ekonomicznym, jest wspólnym dziełem wielu rąk. Budynek staje się określoną wartością materialną, żyje niezależnie od twórcy, z którym łączy je już określony związek uczuciowy i nic prawa autorskiego. Czasem dzieło bywa ikoną, znacznie częściej bywa tylko „maszyną do wyciskania z ziemi pieniędzy”¹³. Jednak zazwyczaj u podstaw projektu architektonicznego leży indywidualny proces twórczy, bardzo osobisty akt, w którym twórca sięga w głąb swojej osobowości, odwołując się do własnych uczuć, intuicji i pamięci, zapominając o czasie i w pewnym sensie stając się ponownie dzieckiem. A wtedy Rzeka znów staje się wielka i czysta, a Skała wysoka.

Bibliografia

- Alexander Ch., *Język wzorców*, Gdańsk 2008.
Castells M., *Społeczeństwo sieci*, Warszawa 2007.
Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2005.
Ingarden K., *Matryca przestrzeni*, [w:] *Co to jest Architektura*, t. 2, red. A. Budak, Kraków 2008.
Lenartowicz J.K., *Wstęp. Do polskiego czytelnika*, [w:] Ch. Alexander, *Język wzorców*, Gdańsk 2008.
Libeskind D., *Przełom: przygody w życiu i w architekturze*, Warszawa 2008.
Paczowski B., *Zobaczyć*, Gdańsk 2005.
Ritzer G., *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2004.
Zumthor P., *Thinking Architecture*, Basel–Boston–Berlin 2006.
Żórawski J., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.

¹² Do zaprojektowania nowego zespołu hoteli i kasyn w Las Vegas firma MGM wynajęła m.in. Helmuta Jahna, Rafaela Vinoly'ego, Daniela Libeskinda, biura Foster'a, Genslera, Kohn, Pedersen, Fox i Pelli/Clarke.

¹³ Jest to określenie Cassa Gilberta, jednego z pierwszych projektantów wieżowców, autora Woolworth Building w Nowym Jorku (1913), za: E. Höweler, *Skyscraper. Designs of the Recent Past and for the Near Future*, London 2003.

Inspiracje w tańcu współczesnym – wideotaniec

W tekście ograniczę się do wskazania inspiracji w jednym z najnowszych sposobów prezentowania tańca, tj. wideotańcu. Jest to technika prezentowania tańca za pomocą kamery, w szczególności kamery wideo. Filmowanie tańca umożliwia pokazanie specyfiki ruchu i wszelkich subtelności niedostrzeganych podczas oglądania przedstawienia tanecznego na scenie. W przypadku wideotańca widz nie jest bowiem zmuszony – tak jak to ma miejsce podczas prezentacji oglądanych na żywo – do oglądania przedstawienia z jednej perspektywy, lecz dzięki ruchowi kamery, która „tańczy” wraz z tancerzami, ma możliwość zobaczenia go „w całości”. „Całość” ta jest świadomie wykreowana przez choreografa i reżysera.

Termin *videodance* pojawia się w połowie lat 70. w USA, w odniesieniu do prac Merce’a Cunnighama. Wcześniej funkcjonują takie terminy jak *choreo-cinema*¹ i *cine-dance*. W latach 90. pojawiają się takie nazwy *dance video creation* czy *screen choreography*². Obecnie dominującym terminem (o czym bardziej zdecydowała

¹ A. Fuller Snyder, *Three kinds of dance film. A welcome clarification*, „Dance Magazine” September 1965, s. 34–39. Termin ten używany był już w latach 30. przez krytyka Johna Martina.

² S. Dodds, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave, 2001.

chyba praktyka niż teoria) stał się *videodance*, *Videotanz*, *Video Danse* czy *wideotaniec*.

Połączenie filmu i tańca daje trzy możliwości. Po pierwsze, nagrywania przedstawień tanecznych na scenie bądź w studio za pomocą jednej lub kilku kamer (*stage/studio recording*) i tworzenia poprzez montaż nowej całości. Po drugie, adaptacji na potrzeby filmu istniejącego już przedstawienia scenicznego (*camera re-work*). Po trzecie wreszcie, realizacji choreografii specjalnie na potrzeby kamery (*screen choreography*). W najściślejszym sensie *wideotaniec* odnosi się do trzeciej kategorii utworów.

Cechy tego rodzaju prezentowania tańca to: a) brak linearności czasowej i przestrzennej; b) możliwość zbliżania i oddalania; c) szeroki plan; d) filmowanie z góry i z innych niedostępnych dla widza kierunków; e) przyspieszanie i zwalnianie ruchu; f) kawałkowanie i powtarzanie ruchu.

Za prapoczątki wideotańca można uznać eksperymenty sceniczne podejmowane przez Loie Fuller (1862–1928) pod koniec XIX w.³ Fuller, która zaczynała swoją karierę w repertuarze rewiiowym jako dziecko, tańcząc modne wówczas *skirt dances*, eksperymentowała głównie ze zmieniającym się światłem. Podczas prób do *Quack M.D.* wpadła na pomysł, aby zatańczyć w obszernej sukience z chińskiego jedwabiu, przy oświetlającym ją bładozielonym światłem. Pomysł sprawdził się i od tego momentu Fuller zaczęła eksperymentować z różnymi (coraz większymi) rozmiarami swoich sukienek i rozmaitym oświetleniem. Tak powstał jej *Serpentynowy taniec*, który zaprezentowała po raz pierwszy w rewii *Uncle Celestin* w lutym 1892 r. w Nowym Jorku. Po olbrzymim sukcesie tego spektaklu w USA, już w październiku tego samego roku wystąpiła w Paryżu z *Fire Dance*, w którym tańczyła na szklanej podświetlanej podłodze. Wtedy też na dobre zaczęła eksperymentować z oświetleniem. Wkrótce stała się wynalazczynią kilku nowych technologii oświetleniowych (zastoso-
wanie mieszanek żelowych czy soli luminescencyjnej)⁴.

³ Początkowo filmowano taniec z nieruchomej kamery. W 1894 r. Thomas Edison pokazał dwuminutowy film z Ruth St. Denis. Próby filmowania ruchu obiektów podejmował także Georges Melies. W filmie *Entr'acte* (1924) Rene Clair próbuje przekroczyć granicę pomiędzy ekranem filmowym a rzeczywistością; pod koniec filmu dyrygent wyskakuje z ekranu, zajmuje miejsce na podium i stamtąd dyryguje orkiestrą. Także Ferdinand Leger w *Ballet mecanique* (1924–1925) eksperymentował z ruchem i kamerą.

⁴ Opatentowała także „strój dla tancerza” (U.S. Patent No. 518, 347), przyjaźniła się z Marią Skłodowską-Curie, była członkiem Francuskiego Towarzystwa Astronomicznego.

W 1921 wyreżyserowała do stworzonej przez siebie choreografii film – z którego zachował się jedynie fragment – *Le Lys de la Vie*.

Za początek wideotańca należy jednak przyjąć realizację Mai Deren (właśc. Eleonora Derenkowska, 1917–1961) z 1945 r. pt. *A Study in Choreography for the Camera*⁵. W tym dwuminutowym niemym filmie tancerz – podobnie jak dzieje się to w marzeniach sennych – przemieszcza się swobodnie z miejsca na miejsce (pokój, las, dziedziniec) bez konieczności pokonywania owej drogi. Jest to podróż w wyobraźni. Podobnie jak dla Fuller, także dla Deren ciało w ruchu stanowi centrum zainteresowań. *A Study In Choreography* jest – podobnie jak inne nakręcone przez Deren – filmem niemym. Jest to świadomy zabieg artystki, która przeciwstawiała się literackiemu podejściu do filmu, opartemu na dialogach i muzyce. Brak tekstu oznaczał dla Deren brak koncentracji na słowie, a to z kolei brak koncentracji na twarzy. W takiej sytuacji całe ciało tancerza jest równie ważne. Odrzucenie linearnej i przyczynowo-skutkowej struktury filmu prowadzi do nowego spojrzenia na film, który nabiera charakteru oniryczny. Tradycyjną strukturę filmu nazywa Deren horyzontalną, czyli taką, która prowadzi od jednego do drugiego zdarzenia. Taką strukturę przeciwstawia wertykalnej, czy jak ją nazywa poetycką. Cechą charakterystyczną takiej struktury jest zorientowanie na głębię i jakość sytuacji. Poetyckość takiej struktury przejawia się w tym, iż odnosi się nie do tego, co się dzieje, lecz do tego, co się czuje.

Deren antycypowała rozwój wideotańca, kiedy pisała w 1945 r., „Jestem pewna, iż w najbliższym czasie Film Dance będzie się gwałtownie rozwijał i dojdzie do ścisłej współpracy pomiędzy tancerzami a twórcami filmów”⁶.

Kolejnym ważnym krokiem w historii wideotańca był zrealizowany w 1966 r. przez Hilary’ego Harrisa film pt. *Dziewięć wariacji na temat tańca*, w którym 50-sekundowy taniec w wykonaniu Bettie de Jong zostaje sfilmowany dziewięć razy, każdorazowo eksponując inne elementy choreografii. Mamy więc do czynienia z jedną choreografią i dziewięcioma różnymi sposobami jej sfilmowania.

⁵ W tym czasie Deren była osobistą sekretarką Katherine Dunham, założycielką grupy Dunham Dance Company, której członkiem był także tańczący solo Talley Beatty.

⁶ M. Deren, *Choreography for the Camera*, „Dance Magazin” October 1945, s. 10 f, 37, s. 10 f.

Kamera poszerza nasze możliwości percepcji ruchu. Harris pisał, iż „Film może czerpać z tańca, dodać coś do niego, wzbogacić go, lecz nigdy nie może zniszczyć tego, co wyraża tancerz”⁷.

Próby choreografii na potrzeby kamery podejmowali w latach 60. Merce Cunningham i szwedzka choreograf Birgit Cullberg (*Red Wine in Green Glasses*). Cunningham zrywa z takimi zasadami sztuki tanecznej, jak ścisły związek tańca z muzyką czy frontalne orientowanie choreografii. Taniec rozumiany jest przez niego jako forma, jako czysty ruch. Eksperymenty z wykorzystaniem ruchomej kamery wideo prowadził Cunningham wspólnie z Charlesem Atlassem (Westbeth, 1975; *Fractions I*, 1978; *Locale*, 1980 czy *Channels/ Inserts*, 1982), a także Johnem Cage'em – *Beach Birds* z 1992 r.

W 1984 r. Atlas wspólnie z Philippe'em Decouflé zrealizował film pt. *Jump*, który zapoczątkował rozwój wideotańca w Europie.

Obecnie ta forma prezentowania tańca rozwija się głównie w Wielkiej Brytanii (chor. Victoria Marks, Maria Lloyd, reż. Margaret Williams, David Hinton), Belgii (chor. Anne Teresa de Keersmaecker, Michele Anne De Mey, reż. Thierry De Mey), w Szwajcarii (reż. Walter Verdin, Pascal Magnin) i Francji (Philippe Decouflé).

W choreografiach w wideotańcu, podobnie zresztą jak w tańcu współczesnym, można wyróżnić inspiracje sytuacjami dnia codziennego (*Alistair Fish*, *Still you*, *Linesman*, *The Cost of living*), gestami i motoryką ciała (*21 Etudes a Danse*, *Mothers and Daughters*, *Musique de Table*), a także formą (*Fase*).

W filmie *Le P'tit bal*, Philippe'a Decouflé z 1994 r. sfilmowana została para siedząca przy stole na tle bujnych, zielonych, kołyszących się traw i błękitnego nieba. W tle słychać muzykę graną na akordeonie (jak się okazuje po kilku zbliżeniach, przez francuską wieśniaczkę) popularną piosenkę francuską Bourville'a, opowiadającą o młodej parze bawiącej się zaraz po wojnie na małym balu. Siedzący przy stole tancerze ilustrują za pomocą elementów języka migowego i wykorzystując różne rekwizyty (spadające z nieba, czy pojawiające się nagle na stole) treść owej piosenki.

Z kolei dla Mijke de Jonga, reżysera filmu *Still you*, inspiracją stała się sytuacja dnia codziennego i takich rekwizyt. Dwoje ludzi, mężczyzna i kobieta, siedzą przy stole, lecz nie w domu, ale w świą-

⁷ H. Harris, *Cine-Dance*, „Dance Perspective” Summer 1967, No. 30, s. 44–47, s. 45 f.



tyni. Mężczyzna układa z kostek cukru piramidę, podczas gdy kobieta siedząca naprzeciwko stara się, przesuując po stole filiżankę, zburzyć ową konstrukcję. Filiżanka staje się w pewnym momencie osią choreografii. Jest ona podrzucana, łapana i oczywiście filmowana w różny sposób. W pewnym momencie znika, by pojawić się w końcowej scenie, gdzie podrzucona przez kobietę i nie złapana przez nikogo, rozbija się na kamiennej posadzce, w momencie gdy kobieta i mężczyzna wpadają sobie w ramiona.

53



W filmie *Fase, four movements to the music of Steve Reich* z choreografią Anny Teresy de Keersmaeker, w reżyserii Thierry'ego de Meya mamy do czynienia z poszukiwaniami formalnymi. W prezentowanym fragmencie tancerka, która jest jednocześnie choreografem, ubrana w białą sukienkę, tańczy na podeście ustawionym na wolnej przestrzeni otoczonej przez las. Jej taniec, inspirowany minimalistyczną muzyką

Steve'a Reicha, jest także minimalistyczny w formie. Tańczy ona, zakreślając na piasku wysypanym na podeście figury geometryczne, które nabierają coraz bardziej wyraźnego kształtu w miarę powtarzania przez tancerkę tych samych sekwencji ruchu. Choć ruch jest minimalny, jakby ściągnięty (często ręce są zgięte w łokciach, a dłonie zaciśnięte w pięści), to jego dynamika i napięcie płyną z wnętrza tancerki. Okrągły podest daje możliwość „objazdu” kamerą, co dynamizuje ruch tancerki. Oprócz okrężnego ruchu kamery pojawiają się także sekwencje tańca, ukazujące jego geometrię, filmowane z góry.



Dla brytyjskiego reżysera Lloyda Newsona inspiracją jednej ze scen z filmu *The cost of living* był sposób poruszania się tancerza bez nóg Davida Toole'a. David pojawia się na początku tej sceny na trawniku-skarpie, zza której „wychodzą” na rękach, powłócząc jakby bezwładnymi nogami, inni tancerze. W kilkuminutowej sekwencji Newsonowi udało się w mistrzowski sposób pokazać i sfilmować ruch, będący transpozycją ruchu osoby niepełnosprawnej.

Dla Brett'a Turnbulla, reżysera filmu *Linesman*, inspiracją stała się praca niezauważanego zwykle sędziego bocznego w meczu piłki nożnej. Turnbull wraz z choreografem Dannem O'Neillem w zabawny sposób pokazali taneczność pracy sędziego. W tym wypadku jest to początkujący sędzia, który próbując naśladować ruchy piłkarzy, traci głowę i... chorągiewkę, aby w geście rozpaczy wyrwać słupek z chorągiewką z narożnika boiska, na który nabija się piłka. Całość tego lekkiego spektaklu dopełnia muzyka z uwertury *Sroczka złodziejka* Rossiniego oraz drugoplanowe doskonałe choreografie, utrzymane w charakterze rozgrzewki piłkarskiej.



Wybrane fragmenty filmów pochodzących z minionych piętnastu lat wskazują na różnorodność inspiracji w wideotańcu, które oprócz wyżej wymienionych obejmują także animację i media elektroniczne.

Bibliografia

Dodds S., *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave 2001.

Huschka S., *Moderner Tanz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reibek bei Hamburg 2002.

Mitoma J., Zimmer Elisabeth, Stieber Dale Ann, ed. *Envisionig Dance Film and Video*, Routledge, New York 2002.

Rosiny C., *Videotanz*, Chronos Verlag, Zurich 1999.

Odawiane filmy

1. *Le P'tit bal*, Philippe Decoufle, 1994.
2. *Still you*, reż. Mijke de Jong, chor. Suzy Blok i Christopher Steel, taniec: Gabriella Uetz, John Taylor, 1994.
3. *Fase, four movements to the music of Steve Reich*, reż. Thierry de Mey, chor. i taniec: Anna Teresa de Keersmaecker (ur. 1960), 2002, oryg. 1982.
4. *The cost of living*, reż. Lloyd Newson, taniec, m.in. Eddie Kay i David Toole, 2004
5. *Linesman*, reż. Brett Turnbull, chor. Dan O'eill, 2000.

O potrzebie tworzenia

Przedstawię poniżej opinie wybranych artystów i teoretyków, które wydają się najbliższe moim przemyśleniom dotyczącym aktu kreacji tak, aby za pomocą wielogłosu autorytetów uchwycić to, co przeczuwam dzięki własnej praktyce artystycznej. Mając na uwadze słowa Władysława Stróżewskiego, iż „każdy poszczególny proces twórczy posiada swą własną, niepowtarzalną logikę i swoje własne cechy charakterystyczne. Tworzenie jest tajemnicą, gdyż tajemnicą owiane są najbardziej fundamentalne jego komponenty: byt i nie-byt”¹, spróbuję przedstawić jedną z najciekawszych moim zdaniem cech tak zróżnicowanego procesu, jakim jest tworzenie, cechy która wydaje się pojawiać w praktyce wszystkich artystów. Jest nią potrzeba tworzenia.

Ze względu na codzienne, przyziemne, ale uciążliwe trudności, jakie towarzyszą pracy artysty, w moim przypadku artysty malarza, zadają sobie dość często pytanie: po co? Dlaczego to robię? Dużo wyjaśniają słowa Konstantego Regameya, który będąc równocześnie filozofem i twórcą – kompozytorem, celnie ujął to zagadnienie: „tworzy się, bo chce się tworzyć. Człowiek z jakichś tam względów potrzebuje tworzyć. Jest to przede wszystkim wyładowanie

¹ W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

jakiejs wewnętrznego energii twórczej”². Wprowadził także określenie „samorzutność twórcza” będące próbą odpowiedzi na to samo pytanie, poprzez nazwanie zagadnienia. Owa wewnętrzna energia – „samorzutność twórcza” – pojawia się, różnie nazwana, u licznych badaczy i artystów. Jako „zasada konieczności wewnętrznej” jest, w opinii innego artysty i teoretyka Wassilya Kandinskiego, niezbędna, aby twórczość stała się „prawdziwie czystą sztuką”³. Podobnych słów używa Józef Szajna, wyjaśniając przyczyny malowania. „Maluje się przecież z tego powodu, że ma się właśnie taką, nie bardzo wytłumaczalną, wewnętrzną konieczność wypowiedzi; nie robi się tego ze względu na coś zewnętrznego”⁴. Bardzo ciekawe wydaje się u Szajny podkreślenie wewnętrznej konieczności w opozycji do zewnętrznych czynników, które przy istnieniu konieczności wewnętrznej nie mają na nią wpływu. Powrócę do tej kwestii pod koniec moich rozważań. Jako konieczność, która nie wymaga rozumienia logicznego wyjaśnia proces tworzenia i jego efekty Pablo Picasso - postać najbardziej i powszechnie utożsamiana współcześnie z etosem artysty. „Wszyscy zrozumieć chcą malarstwo. (...) Niechże przede wszystkim to rozumieją, że artysta działa z konieczności, że i on jest mikroskopijną cząstką świata, której nie trzeba przypisywać więcej znaczenia niż tyłu przejawom natury, które nas zachwycają, ale których sobie nie tłumaczymy. Ci, co dążą do wytłumaczenia obrazów zwykle schodzą na manowce”⁵. Jeśli, jak twierdzi Picasso, konieczność tworzenia jest cechą natury dotyczącą niektórych osobników, to artysta jest wobec dręczącej go konieczności bezradny. Okazuje się, że na bycie artystą może się być skazanym. Taką postawę manifestuje Grzegorz Kowalski, artysta i wybitny pedagog wielu znanych twórców polskich (m.in. P. Althamer, K. Górna, K. Kozyra). „Myślę, że istotą twórczości jest konieczność, jak powiada Krzysztof Bednarski, dania posłuchu wewnętrznemu gło-

² *Ibidem*.

³ Dzięki odpowiedniemu połączeniu koloru z rysunkiem „malarstwo osiągnie stadium kompozycji i jako prawdziwie czysta sztuka odda się w służbę siłom boskim. Na te zawrotne wyżyny powiedzie ją wciąż ten sam niezawodny przewodnik: zasada konieczności wewnętrznej!”; W. Kandinsky, *Język form i kolorów* (1912), [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.

⁴ Z. Taranienko, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004.

⁵ Rozmowa z Christianem Zervosem, [za:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.

sowi. Jest taki mus wewnętrzny, bez którego nie można być artystą. Jeżeli się go w sobie poczuje, trzeba wybrać los artysty. Nie wierze w inne motywacje, które często się artystom przypisuje, że robią to dla światła rampy, dla medialnego rozgłosu, dla pokłasku. Nie wierzę w to – bez wewnętrznego przymusu niczego ważnego nie można zrobić, a rozgłos może być jedynie czymś w rodzaju dodatkowej gratyfikacji. Świadczy za tym fakt, że jest wielu nieznanymi, niedocenionymi artystami, a jednak tworzącymi – dających posłuch wewnętrznemu nakazowi”⁶.

Czynnikiem decydującym o losie artysty – rozumianym jako wewnętrzne, duchowe przeznaczenie, a nawet „wewnętrzna emigracja” – staje się zatem natura. Warto wobec tego, odwołać się do psychoanalitycznego myślenia o sztuce, aby sprawdzić, jak w obrębie tej dziedziny nauki interpretowana jest twórczość artystyczna. Okazuje się, że tworzenie określane jest jako skomplikowany proces ujawniania najsilniejszych emocji jednostki, często tłumionych już od wczesnego dzieciństwa i nękających życie dorosłego, a można je odnaleźć w gotowych dziełach jako elementy najsilniej działające na odbiorcę. Tym samym twórczość jest nośnikiem emocji i służy do ich komunikowania⁷. „Wewnętrzny przymus”, na który tak chętnie powołują się twórcy, staje się w tym kontekście nieco bardziej zrozumiały.

Niektórzy artyści czują, że za pomocą twórczości mogą sięgać głęboko w esencję swojego bytu i w konieczności tworzenia widzą możliwość odnajdywania własnej tożsamości, a także potwierdzenie istnienia⁸. Uzasadnienie teoretyczne takiego toru myślenia

⁶ G. Kowalski, z tekstu wygłoszonego w CSW w Warszawie, 2004 [za:] A. Żmijewski, *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*, wyd. 2 poprawione i rozszerzone, Warszawa 2008 („Idee”, t. 2).

⁷ „Miłość – pożądanie – zazdrość – bezsilność – strach – nienawiść – poczucie winy – cała konstelacja niezwykle silnych uczuć, które, stłumione w dzieciństwie ludzkości i dzieciństwie jednostki, nękają życie dorosłego i ukrywają się w najsilniej oddziałujących na nas dziełach. Tworzenie jest więc skomplikowanym procesem ujawniania tych doświadczeń, procesem ich komunikowania. Jest to jednak ujawnianie kontrolowane. Odczucia, konflikty, cała wewnętrzna psychomachia jest opracowana, zorganizowana w celu nawiązania kontaktu. Idea publiczności, idea widza stała się elementem odgrywającym ważną rolę w procesie artystycznego tworzenia. Artysta, stwarzając dzieło, stwarza nową płaszczyznę, na której jest możliwe komunikowanie interpersonalne pomiędzy naszymi «ja», ale także kompromis pomiędzy zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości, *modus vivendi* pomiędzy tamszącą sferą rzeczywistości, a często także niszczącą sferą pożądań i pragnień”, Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.

⁸ „Nie mam nawyku pracowania codziennie (poza utrzymywaniem siebie w stanie gotowości). To jest głębsze niż nawyk, takie przywłaszczanie sobie wszystkiego, lepkość oczu, wyobraź-

można dostrzec u Camusa, Sartre'a oraz Heideggera i Jaspersa, czyli w ujęciu filozofii egzystencjalnej. Tutaj dzieło sztuki musi prowadzić do poznania tego, co w egzystencji liczy się najbardziej, a w opinii egzystencjalistów najbardziej liczy się najgłębsze doświadczenie opierające się na świadomości absurdu. I właśnie w tym ma tkwić autentyczna i niekwestionowana moc sztuki⁹. W mojej opinii skrajnym przykładem podobnego rozumienia twórczości jest działalność polskiego artysty Andrzeja Partuma, obecnego na polu sztuki wraz z falą przełomu conceptualnego od końca lat 60. XX w. Partum utożsamiał działalność artystyczną z własną egzystencją. Negował „rzeczywistość sztuki” jako odrębną od rzeczywistości doświadczenia i egzystencji. Sztuka stała się jego stylem życia. Postrzegał ją jako proces (dochodzenia do czystej świadomości), który mógł zostać zniszczony przez wszelki wpływ zewnętrzny, nie związany z bezpośrednim, autentycznym doświadczeniem twórczym¹⁰.

60

Konieczność wewnętrzna tworzenia, mus, przymus, autentyczna potrzeba, utożsamienie sztuki z życiem – te wszystkie określenia stosowane przez artystów w celu nazwania procesu tworzenia pokazują jego charakter, który nazwałabym totalnym. Sięga on granic wytrzymałości ludzkiej, zarówno w sferze psychicznej, jak i fizycznej. Trafnie ujmuje to wybitny polski artysta Eugeniusz Markowski, opisując swoją praktykę artystyczną. „To przekraczanie zdrowego rozsądku. Na tym polega trudność sztuki, żeby przełamywać reguły i formę, a jednocześnie zachowywać je. Trzeba wiedzieć, kiedy się zatrzymać. Można to zrobić wtedy, kiedy rzecz już się stała. (...) To przekraczanie granicy własnych możliwości z udziałem i szaleństwa, i metody. W gruncie rzeczy, kiedy stoję przed płótnem, nie myślę już o pasjach. Jestem zajęty tylko tym, żeby to, co zrobię, by-

ni. Jeżeli nie pracuję przez dłuższy czas, pojawia się nieodparty wewnętrzny nakaz, by zrobić coś natychmiast, z lęku, że zniknę, że idąc gdzieś ulicą, nagle wejść w jakąś szparkę i nie wrócę więcej. Pojawia się we mnie zachłanność i potrzeba życia, której sobie wcześniej odmawiałem, świadomie wyniszczając swój organizm. [A wcześniej] Dlaczego mam sobie odmówić tego, co jest w życiu najwspanialsze? Odnajdywania własnej tożsamości, a przez to docierania do tego, co jest najistotniejsze, co jest samym środkiem”, Krzysztof Bednarski w rozmowie z Arturem Żmijewskim, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, *op. cit.*

⁹ P. Mróz, *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992 („Nauka dla Wszystkich” nr 450).

¹⁰ Ł. Ronduda, *Łęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, 2007, <http://www.obieg.pl/teksty/2093>.

ło niepo czytalne, a zarazem świadome, dzikie i ujarzmione, ładne i nieładne”¹¹. Taki opis procesu twórczego najbardziej odpowiada moim prywatnym doświadczeniom i równocześnie pokazuje sytuację twórczą, którą świadomie prowokuję, a która pojawia się też bez mojej świadomości, odkryta w momencie „kiedy rzecz się już stała”, jak mówił Markowski.

W rozważaniach na temat procesu tworzenia nie sposób pominąć jego metafizycznej interpretacji. Współcześni artyści najczęściej dystansują się od słowa „natchnienie”; czasami przyznają jednak, że pojawiają się takie szczególne momenty, ale tylko wtedy kiedy pracują regularnie¹². Czasami także artyści odwołują się do stanów mistycznych jako momentów prawdziwej twórczości, zwykle interwencji boskiej przypisując twórcze objawienia¹³. Współczesny artysta, którego już wcześniej wspominałam – Grzegorz Kowalski – twierdzi, że „sztukę można nazwać poszukiwaniem transcendentacji, która naszemu życiu nadaje sens”, ale równocześnie „sztuka może prowadzić do samozniszczenia człowieka. Nie tylko do przedwczesnej śmierci, ale do utraty poczucia rzeczywistości”. Sztuka może być aż tak niebezpieczna, „ponieważ sztuka to jest coś, co jest tyle samo warte co życie, a rządzi się innymi prawami. Nic dziwnego, że tyłu zwariowało, iluś się zabiło, bo nie wytrzymali”¹⁴.

Tworzenie wydaje się zatem niebezpiecznym zajęciem, od którego artysta i tak nie ma ucieczki. Słowo „opętanie”, pojawiające się czasami w kontekście twórcy, trafnie oddaje jego sytuację. Bywa, że artysta świadomie poszukuje różnorodnych ekstremów w celu twórczej stymulacji. Bardzo ciekawym przykładem takiego eksperymentowania jest decyzja znanego katalońskiego artysty Miguela Barceló o wyjeździe do Mali. Doszedł do wniosku, że w tak trudnych afrykańskich warunkach, gdzie przetrwanie zabiera człowie-

¹¹ Z. Taranienko, *Dialogi o sztuce...*, *op. cit.*

¹² „To natchnienie – ostatecznie – powoduje powstanie magiczności (...) Od razu dodam, że to wszystko jest niemożliwe, jeżeli się dużo nie pracuje, nie tkwi się w pełni, ciągle, w rytmie pracy. Objawienia następują tylko w okresie, w którym się dużo maluje”, rozmowa z Teresą Pągowską, [w:] *ibidem*.

¹³ „Sztuka nie jest zagadnieniem świeckiej estetyki, jest subtelnym, świętym łącznikiem między bytem a Bogiem; jest owocem doświadczenia mistycznego, niezmiernie rzadkim przejawem prawdziwego natchnienia; jest dobrodziejstwem łączności między nami a Substancją – zrównania, do którego są zdolni jedynie powołani – czy to artyści, czy to spragnieni sztuki”, z listów Augusta Zamoyskiego, [cyt. za:] W. Tatariewicz, *Tworzenie i odkrywanie*, [w:] *idem, Parerga*, Warszawa 1978.

¹⁴ Rozmowa z Grzegorzem Kowalskim [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, *op. cit.*

kowi wszystkie siły życiowe, wszelki wysiłek twórczy, jako nie niezbędny do przeżycia, jest wyrazem rzeczywistej głębokiej potrzeby. „Ze względu na klimat malarstwo jest absurdalną aktywnością, w 50 stopniach i w kurzu nie maluje się, robi się cokolwiek innego, ale nie maluje. Farba wysycha na pędzlu, zanim się ją położy na płótnie, a następnego dnia termity skończą z obrazem lub będzie zakryty kurzem”¹⁵. W 1988 r. porzucił Paryż, pewien komfort życia oraz bliskość świata i rynku sztuki, który już wtedy jako 31-letni mężczyzna oswoił. Wyjechał do Afryki, uciekając także przed konformizmem mentalnym i wyłączając się z doskonale przewidywalnej kariery. Jak sam często mówi w wywiadach, wyjechał do Mali, aby odnaleźć esencję rzeczy. „W Mali odzyskuję esencję zajęcia, jakim jest malowanie. Tam, albo nie robisz nic, albo zanurzasz się w rzeczy, w pracę, aż do końca. To jest wszystko takie trudne, jest bardzo gorąco, jest tyle kurzu (...) Robaki zjadają płótna, jest trudno zdobyć pewne materiały (...) Więc jak bierzesz pędzel, robisz to z powodu absolutnej konieczności”¹⁶. Od czasu pierwszej, kilkumiesięcznej wizyty, powraca do Afryki regularnie, a obok jego prac, w moim przekonaniu, nie można przejść obojętnie. Postawa Barceló mnie fascynuje, jego twórczość również.

„Kiedy rzecz się już stała” – może to już dzieło skończone. Analizując wypowiedzi artystów, nawet w tych już cytowanych wypowiedziach, o efekcie „prawdziwego” procesu twórczego wypowiadają się z afektacją, ale krótko. Dzieło określane jest jako ważne, prawdziwie czyste, istotne. Artysta przykłada do niego marginalną wagę, gdy jest już zdefiniowane przez niego jako skończone. Można stwierdzić, że artysta tworzy, zgłębiając tajemnicę istnienia, własnego istnienia i dlatego to proces jest dla niego najważniejszy, a nie jego efekt. A powstanie autentycznego dzieła jest rezultatem głębokiej wewnętrznej potrzeby, która jest silniejsza niż rozum, przezwyższa potrzeby ciała, staje się szaleństwem.

¹⁵ Tekst Miquela Barceló, 1990 (tłum. własne), http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=35&Tipo_obra=Textos_de_Miquel_Barcelo%F3.&Menu=sub4

¹⁶ Wywiad M.F. Sáncheza z Miquelem Barceló (tłum. własne), „La Esfera” 1992, nr 10, III [za:] *Miguel Barceló 1987–1997*, katalog do wystawy. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 1998.

Paulina Korpala-Jakubec

Teoria i praktyka unizmu Władysława Strzemińskiego w kontekście filozoficznej idei jedności

Przedmiotem opracowania jest teoria unizmu oraz praktyka artystyczna Władysława Strzemińskiego (1893–1952), rozważana w świetle filozoficznej idei jedności. Idea ta pojmowana jest jako jedno z możliwych źródeł inspiracji polskiego przedstawiciela awangardy.

O przekonaniu o jedności należałoby powiedzieć, że stanowi prawdopodobnie jeden z najbardziej fundamentalnych wyznaczników kultury europejskiej i że towarzyszy tej ostatniej od samych jej początków. Pojawia się ono w pierwotnych intuicjach mitologicznych, przeświadczeniach starożytnych Greków o istnieniu harmonii, kosmosu, parmenidejskiej i heraklitejskiej filozofii bytu, myśli pitagorejskiej, idealizmie Platońskim oraz metafizyce Arystotelesa, stanowiło klucz do rozważań Plotyna i myśli neoplatońskiej, scholastycznej doktryny transcendentaliów, obecne było w religii chrześcijańskiej choćby w postaci dogmatu Trójcy Świętej czy kwestii boskiej i ludzkiej natury osoby Chrystusa, pojawiło się wreszcie w sztuce wyrażone poprzez zasady symetrii oraz formułę „jedno-

ści w wielości”. Sam Strzeмиński w swoich pismach zwracał uwagę, iż zagadnienie jedności stanowi najważniejszy problem postawiony na gruncie współczesnej mu sztuki. Od jego rozstrzygnięcia zależy bowiem nowy teoretyczny „paradygmat”, w ramach którego nastąpi pełne odkrycie istoty obrazu malarskiego.

Wyjaśniając podstawowy sens teorii unistycznej sztuki, warto odwołać się do ciekawej uwagi uczynionej przez Grzegorza Sztabińskiego. W oryginalnej wersji tekstu Strzeмиńskiego, który pochodzi z *Katalogu wystawy nowej sztuki w Wilnie* z 1923 r., możemy przeczytać:

Określam sztukę, jako *twórczość jedności form organicznej* [podkr. – P.K.-J.] przez organiczność swą równoległych z naturą¹.

Dzięki poprawce redakcyjnej dokonanej przez edytora zbiorowego wydania pism polskiego artysty, Zofię Baranowicz (wypowiedź ta jest niejasna ze względów gramatycznych) zdanie to brzmi:

Określam sztukę, jako *twórczość jedności form organicznych* [podkr. – P.K.-J.] przez organiczność swą równoległych z naturą².

Przyporządkowanie przez edytora rzeczownikowi „formy” przymiotnika „organiczne” Sztabiński wiąże z faktem opublikowania w *Katalogu...* reprodukcji obrazu Strzeмиńskiego *Kompozycja syntetyczna 1* (pierwszego z cyklu obrazów unistycznych) powstałego w tym samym roku co tekst. Zawiera on figury o kształtach zbliżonych w swym zarysie do kształtów organicznych, co sugerowało poprawność takiej interpretacji i dodatkowo zrównywało pojęcie formy właśnie z pojęciem kształtu, konturu, a więc z tym, co Władysław Tatarkiewicz nazywa formą C³. Ponadto korektę tę wydaje się uprawomocniać druga część zdania, mówiąca o rzeczowniku w liczbie mnogiej (czyli formach) „przez organiczność swą *równoległych* [podkr. – P.K.-J.] z naturą”. Sam badacz proponuje inne odzycitanie:

¹ Wypowiedź W. Strzeмиńskiego, *Katalog wystawy nowej sztuki*, Wilno 1923, s. 19.

² Wypowiedź W. Strzeмиńskiego, *Katalog wystawy nowej sztuki...*, [przedruk w:] W. Strzeмиński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, red. naukowa W. Juszczyk, Wrocław 1975, s. 10.

³ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 278–281.

Określam sztukę, jako *twórczość organicznej jedności form* [podkr. – P.K.-J.] przez organiczność swą równoległych z naturą⁴.

Taka interpretacja przypisuje pojęcie organiczności nie formom (w tym wypadku – częściom wyróżnialnym z całości dzieła), a właśnie całości dzieła sztuki, co zresztą pozostaje w zgodzie z inną wypowiedzią Strzemińskiego pochodzącą z artykułu *O nowej sztuce*:

Dzieło sztuki plastycznej jest ORGANICZNOŚCIĄ ZJAWISKA PRZESTRZENNEGO⁵.

W świetle powyższego stwierdzenia dzieło sztuki wydaje się więc przedmiotem złożonym; jego poszczególne elementy połączone są w całość, podobnie jak w biologicznym organizmie jego rozmaite części (członki, organy) tworzą sprawnie funkcjonujący kompleks. Rodzaj stosunków (relacji) pomiędzy poszczególnymi częściami oraz częściami a tą całością można dalej rozpatrywać pod kątem typu łączącej je jedności. Najprostszej i niemal automatycznie nasuwającej się odpowiedzi na pytanie o ten typ dostarczył Roman Ingarden; w swej koncepcji warstwowej budowy dzieła sztuki zdefiniował on jedność organiczną jako taką, która zachodzi pomiędzy jednorodnymi oraz różnorodnymi składnikami dzieła sztuki i płynie z istoty samych tych składników⁶. Wychodząc poza obszar badań estetycznych, koncepcję jedności organicznej można odnaleźć m.in. w najdawniejszych starogreckich przeświadczeniach o budowie wszechświata, którego poszczególne makroelementy powtarzają niejako porządek organiczny zawarty w mikroelementach, łącząc się w harmonijny, uporządkowany zestrój. Nie zapominając o różnicy pomiędzy nimi, a także o ich skomplikowanych wykładniach, można przyjąć, iż oba te rozumienia odsyłają do niezwykle doniosłej tak na gruncie metafizycznym, jak i na gruncie estetyki filozoficznej idei „jedności w wielości”. Zakładają one bowiem, że jedność (w tym wypadku jedność dzieła sztuki i odpowiednio: jedność całe-

⁴ G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. XIII.

⁵ W. Strzemiński, *O nowej sztuce*, „Blok” 1924, nr 2, [przedruk w:] *idem, Wybór...*, s. 5.

⁶ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 59–60.

go świata) odsyła do wielości części, które w owej całości nie tracą swej odrębności i odgraniczenia; natomiast ewentualny brak jakiegokolwiek z nich odczuwany jest jako swoiste *malum*, czy, używając określenia Franza Brentana, wartościowo negatywna nieobecność. Czy jednak o takie pojęcie jedności, „jedności w wielości”, chodzi Strzemińskiemu?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, w rozdziale poświęconym problemowi jedności w unizmie Leszek Brogowski odwołuje się do znamiennego rozróżnienia na jedność numeryczną i jedność jakościową przywołanego przez Gottfryda W. Leibniza w liście z 1686 roku adresowanym do matematyka i filozofa Antoine'a Arnauda. Według Brogowskiego ten drugi rodzaj jedności oznacza właśnie jedność organiczną i tę właśnie jedność przyjmuje Strzemiński, pisząc:

[W dziele sztuki] obecna jest tylko jedna akcja, nie zaś dwie lub więcej⁷.

Pominąwszy pewną trudność, jaką sprawia zastąpienie przez autora *Kompozycji przestrzeni* wieloznacznej nazwy „forma” nie mniej wieloznaczną nazwą „akcja plastyczna”, przez jedność organiczną rozumie Brogowski spójność wszystkich konstruktywnych elementów dzieła sztuki i uznaje, że teoria unizmu jest estetyczną wykładnią ontologicznego sensu relacji: jeden – jedność. Jako potwierdzenie swej tezy przywołuje następujące słowa polskiego konstruktywisty:

Unizm wychodzi z założenia, że kompozycja podzielona nigdy nie jest kompozycją jednolitą. Dlatego z zagadnienia ilości różnorodnych elementów tworzących kompozycję przesuwają uwagę na jakość natężenia jednolitej formy w kompozycji⁸.

Według Brogowskiego tak pojmowana zasada organicznej jedności dzieła sztuki nie jest jedynie logicznym warunkiem jego sensu, ale także ontologicznym warunkiem jego zaistnienia jako dzieła sztuki właśnie, jego bycia tak „w sobie, jak i dla siebie”⁹.

⁷ W. Strzemiński, B=2, „Blok. Kurier Bloku” 1924, nr 8–9, [przedruk w:] *idem*, *Wybór...*, s. 10.

⁸ *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, [przedruk w:] *idem*, *Wybór...*, s. 115.

⁹ L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, s. 15.

W przywołanej przez Brogowskiego interpretacji jedności organicznej kryje się jednak pewna niejasność. Ukazuje ją głębsza analiza leibnizowskiego podziału na jedność numeryczną i jedność jakościową. Przypomnijmy, że w filozofii rozróżnienie to ma szczególne znaczenie dla typologii podstawowych stanowisk ontologicznych – jedność numeryczną utożsamia się tu z jednością, natomiast jedność jakościową – z jednolitością, wewnętrzną nierozróżnialnością. Oba rozumienia jedności występują w stanowiskach monistycznych, zakładających istnienie odpowiednio tylko jednej lub wewnętrznie nieróżnicowanej substancji. Czy jednak, przechodząc na grunt teorii budowy dzieła plastycznego, przy tak zdefiniowanej jedności jakościowej (organicznej) można w ogóle wyróżnić jakiegokolwiek „konstruktywne elementy” dzieła sztuki (Brogowski)? Czy można jeszcze mówić o mnogości „form” składających się na to dzieło (Sztabiński), skoro nie dopuszcza ono absolutnie żadnego wewnętrznego zróżnicowania? Powracamy tu zatem do podstawowego pytania: czy jedność organiczną należy w teorii unizmu utożsamiać z jakimś rodzajem „jedności w wielości”, czy raczej trzeba ją pojmować jako jedność jakościową, ale tak, jak chce tego ontologia – jako wewnętrzną nierozróżnialność, jednolitość dzieła sztuki? Według Sztabińskiego pierwsze rozwiązanie nie znalazło uznania Strzemińskiego, przynajmniej w początkowej fazie powstawania teorii unizmu. Polski awangardzista odrzucał koncepcję jedności organicznej jako „jedności w wielości”, ponieważ nie przyjmował arystotelesowskiej wykładni organiczności: całości złożonej z części, które pełnią funkcje różne, ale skoordynowane. Bliższe było mu natomiast rozumienie organiczności jako organizacji konstytuującej pewną całość czy jako układu, który nie może być dziełem przypadku lub dowolnego, arbitralnego działania, wreszcie rozumienie opozycyjne wobec stanowiska mechanicyzmu, głoszącego, iż całość jest wynikiem oddziaływań zewnętrznych lub – jedynie sumujących się – działań elementarnych. Całość organiczna w ostatnim przypadku byłaby wynikiem działania jednej, centralnej siły, funkcjonującej na zasadzie wewnętrznego, immanentnego danemu bytowi (dziełu sztuki) prawa i działającej w sposób celowy. Jest to zatem rozumienie pokrewne poniekąd temu, jakie przedstawił Immanuel Kant w swojej *Krytyce władzy sądu*, gdzie dzieło sztuki, jako pewna całość, jest pozytywnie wartościowane właśnie

ze względu na swój celowy charakter¹⁰. Znaczenie organiczności, które odsyła do naturalnego (przyrodniczego) pochodzenia obiektów, a które także pojawia się w myśli kantowskiej, było przez Strzemińskiego używane wyłącznie w celach porównawczych – pisał on m.in., że:

do zdefiniowania prawa organiczności tworów sztuki nie możemy brać prawa budowy żadnej rzeczy innej (nie ma również sensu tworzenie człowieka na podobieństwo mostu lub domu w kształcie osy)¹¹.

68 Jak słusznie zaznacza Sztabiński, wypowiedź tę można rozważyć w dwojakim aspekcie. Po pierwsze, chodzi o ustalenie (ewentualnie: odkrycie) autonomii dzieła sztuki, odrębnych praw budowy niepochodzących od praw budowy jakiegokolwiek innego bytu. Z interesującego nas punktu widzenia ważna jest natomiast druga część zdania – zestawienie bytów pochodzących „z natury” (*physei* – człowiek, owad) z bytami wytworzonymi przez człowieka według jego zamierzeń (jak chcieli sofiści, bytów „z ustanowienia”, *thesei* – most, dom itp.). Ponieważ dzieło sztuki należy do drugiej grupy, nie tylko nie czerpie praw budowy z rzeczywistości przyrodniczej, ale też nie naśladuje jej gotowych wytworów. Już choćby tylko z tego względu dzieło sztuki przedstawiającej trzeba uznać za pomyłkę. Nawet jeśli nie zostało zbudowane z tego samego materiału co przedmiot, który odtwarza, i służy celom innym niż on, to, powtarzając trójwymiarowe kształty przedmiotów natury na pozbawionej głębi płaszczyźnie obrazu, sprzeniewierza się swoim, jak pisze Strzemiński, „cechom przyrodzonym” – a w tym wypadku podstawowej, fizycznej cesze obrazu, jaką jest właśnie jego płaskość. Organiczność dzieła sztuki nie może zatem mieć nic wspólnego z organicznością bytów przyrodniczych.

Ostatniego ze znaczeń organiczności, sprowadzającego ją łącznie do tego, co wegetatywne, nie brał Strzemiński pod uwagę.

Powyższe zestawienie nie wyczerpuje, oczywiście, listy znanych w filozofii znaczeń organiczności, uświadamia jednak, iż w teorii unizmu niektóre z nich były stosowane bądź to łącznie, bądź to by-

¹⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Galecki, Warszawa 2004, s. 333–334.

¹¹ Wypowiedź W. Strzemińskiego, *Katalog wystawy nowej sztuki...*, [przedruk w:] *idem, Wybór...*, s. 3.

ły pomijane, bądź to – odrzucane. Do tej ostatniej zaliczyć można koncepcję „jedności w wielości”, choć nawet w tym przypadku badacze wyrażają wątpliwości co do konsekwentności tego odrzucenia. Sztabiński podkreśla, że „jedność w wielości” została przez Strzemińskiego zaakceptowana dopiero w dojrzałej fazie kształtowania się teorii unistycznej. Brogowski nadmienia o zaniedbaniu tej interpretacji organiczności w latach dwudziestych; jednocześnie wskazuje na jej faktyczną realizację w malarstwie unistycznym. To właśnie poszczególne obrazy cyklu unistycznego, oddziałując ogółem stosunków, jakie zachodzą między ich poszczególnymi składnikami (a więc: formą w znaczeniu A Tatarkiewicza¹²), a nie warstwą przedmiotów przedstawionych (ikonografią) czy tematem literackim lub historycznym (narracją), unaoczniają, iż organiczna jedność realizuje się zawsze jako jedność mnogości¹³. W ten sposób jednak żadna z *kompozycji unistycznych* nie może być uznana za obraz czyniący zadość teoretycznym postulatowi „ortodoksyjnego” unizmu. Biorąc pod uwagę choćby ich czysto materialne zróżnicowane, dobór różnorodnych jakości tworzyw wybranych przez artystę na materiał dzieła (np. rodzaje użytych farb oraz sposoby ich nałożenia na płótna o różnym stopniu chłonności, elastyczności, gładkości itp.) występujących w obrębie poszczególnych obrazów, żaden z nich nie wydaje się realizować „jedności jakościowej” jako wewnętrznej niezróżnicowalności. Gdyby tak było, to na cykl unistyczny (przy założeniu, oczywiście, że sam unizm wyklucza jedność numeryczną, a więc, że nie zakończyłby się na *jednym* obrazie i tym samym nie przekreśliłby samego cyklu) złożyłaby się mnogość *takich samych* obrazów – tego zaś z kolei wzbraniał wymóg każdorazowego dokonywania nowych odkryć formalnych w obrębie tworzonego przez artystę dzieła plastycznego.

Pewnym wytłumaczeniem dla niemożności pełnego wyjaśnienia tak skomplikowanego, niedającego się satysfakcjonująco uściślić zagadnienia jedności organicznej dzieła sztuki może być fakt, że sam Strzemiński, jak już to zostało powiedziane, używał nazwy „jedność” po prostu w wielu znaczeniach. Stworzona i zastosowana przez niego nazwa „unizm” posiada zresztą bogaty łaciński źródłosłów; rzeczownik *unitas* odsyła zarówno do jedności, identyczności

¹² W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 262.

¹³ L. Brogowski, *op. cit.*, s. 16.

ści, jednolitości, jednorodności, całości, jak i zgodności. Podobnie przymiotnik *unus*: to jeden, ale i jedyny, jednolity, stanowiący całość, wreszcie – zjednoczony. Z całą pewnością znaczeń tych nie sposób uznać za homonimiczne, a jako synonimiczne można traktować je tylko przy określonej interpretacji. I tak, odwołując się do powyższego zestawienia, Andrzej Turowski wymienia cztery grupy znaczeń jedności, jakie można odnaleźć w teorii Strzebińskiego. Po pierwsze, jedność unistyczna wiąże się z terminami takimi jak: unifikacja, zjednoczenie, ujednolicenie, zespolenie w całość, a także związek. Po drugie, odsyła do organiczności, zespolenia cechującego żywy organizm (a zatem do tych znaczeń, które Sztabiński uznaje za kluczowe). Po trzecie – do ograniczoności, którą można zinterpretować jako skończoność, tę ostatnią zaś z kolei, zgodnie z tradycją filozoficzną sięgającą czasów Arystotelesa, jako pewien rodzaj doskonałości. Wprawdzie wśród tekstów polskiego awangardzisty *explicite* to pojęcie doskonałości pojawia się sporadycznie (najczęściej Strzebiński mówi o formalnej „skończoności” dzieła sztuki, sprzeciwiając się tym samym barokowej formie otwartej i w tym sensie niedokończonyj właśnie), jednak w szerszym zakresie wydaje się korespondować ze wszystkimi określeniami perfekcji wymienionymi przez Tatarkiewicza¹⁴. Na ostatnim miejscu wreszcie Turowski omawia zespół znaczeń odnoszących się do systemowości – jego zdaniem, unistyczną jedność wolno utożsamiać z systemem, a więc obiektem, którego elementy (skład) zorganizowane zostały według określonych praw i zasad¹⁵. Ujmowane w aspekcie swej jedności dzieło sztuki malarskiej byłoby właśnie takim systemem, dla którego – co sprawia, że pomiędzy ujęciem drugim i czwartym nie zachodzi większa różnica – myśl filozoficzna odnajduje pierwowzór w strukturze żywego organizmu.

¹⁴ Autor mówi o następujących koncepcjach: doskonale jest: 1) to, co zupełne, doprowadzone do końca; 2) to, co spełnia wszystkie właściwe swoje funkcje; 3) to, co osiągnęło swój cel; 4) to, co proste, jednolite, niezłożone; 5) to, co harmonijne, zbudowane według jednej zasady; 6) to, co zgodne w swej różnorodności, co jest zestrojem wielości, W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warszawa 1976, s. 10–11. Widać tu wyraźnie, że większość z przedstawionych przez autora definicji i teorii doskonałości nawiązuje do omawianych znaczeń jedności organicznej.

¹⁵ A. Turowski, *Obrazoburca i Prawodawca*, [w:] Władysław Strzebiński. *Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. G. Sztabiński, Łódź 2005, s. 14–15.

Bibliografia

Źródła

Wypowiedź W. Strzemińskiego, *Katalog wystawy nowej sztuki*, „Katalog Wystawy Nowej Sztuki”, Wilno 1923.

Strzemiński W., *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, red. naukowa W. Juszcak, Wrocław 1975.

Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2006.

Opracowania

Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.

Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004.

Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, Warszawa 1976.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.

Turowski A., *Obrazoburca i Prawodawca*, [w:] *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. G. Sztabiński, Łódź 2005.

„Fuga Bacha zaklęta w złoto” – inspiracje w architekturze

Tytułowe zdanie pochodzi z wykładu Profesora Wiktora Zina dla studentów zgromadzonych przed ołtarzem w kościele Bożego Ciała w Krakowie. Stanowi ono genialną syntezę wzajemnego oddziaływania różnych dziedzin kultury i sztuki, a zarazem skłania do głębszej analizy zagadnienia inspiracji w architekturze na różnych etapach rozwoju cywilizacyjnego.

Za dzieło stworzone w architekturze można przyjąć zarówno obiekt, jak i projekt, koncepcję lub wizję przestrzenną, których materialna realizacja podlega wielu oddziaływaniom niezależnym od twórcy.

Kreacja wizji przestrzennej zawsze wynika z pewnych inspiracji, takich jak: percepcja wzorców, potrzeby i aspiracje, tradycja, folklor, technika, ekonomia oraz systemy polityczno-społeczne.

Rozumiejąc architekturę jako jedność funkcji, formy i konstrukcji, można zauważyć, że w różnych okresach dziejowych zmieniała się dominacja którejs z tych trzech cech, a nasilenie jej udziału w procesie twórczym zależało w znacznej mierze od inspiracji zewnętrznych oddziałujących na twórcę.

Im odleglejsza perspektywa czasowa, tym łatwiej można ocenić zakres tych oddziaływań, gdyż węższe było spektrum dostęp-

nych technik konstrukcyjnych (kamień, drewno, cegła oraz różne formy ceramiki służącej do pokryć i detalu, a potem miedź i ołów jako prekursory zastosowania metali), a także mniejsza różnorodność funkcjonalna obiektów tradycyjnie pełniących rolę budynków mieszkalnych, obiektów kultu, obronnych, administracyjnych lub produkcyjnych (młyny, folusze, zakłady rzemieślnicze) oraz technicznych (mosty, akwedukty).

Od starożytności, poprzez romanizm i gotyk, do renesansu zaobserwować można znaczącą spójność konstrukcji i formy, ściśle ze sobą związanych głównie w wyniku ograniczeń lub możliwości stwarzanych przez materiały (wytrzymałość, dostępność, podatność na obróbkę) i w dużej amplitudzie czasowej prowadzących do zmian formalnych, takich jak smukłość, rozpiętości, formy ostrołukowe, uźebrowania, kopuły itp.

Potrzeby i aspiracje społeczne znajdowały swe odbicie głównie w gabarytach i usytuowaniu obiektów oraz ich wyposażeniu w cenne utensylia.

Raz utworzone wzorce stylowe dzięki percepcji wzrokowej twórców i mecenasów były przez długi czas powtarzane i przenoszone na odległe obszary. Tworzona w ten sposób tradycja estetyczna i technologiczna ewoluowała w kierunku zmian i ulepszeń prowadzących do różnorodności estetycznej i perfekcji technicznej.

Równoległe do procesu tworzenia „architektury” na przestrzeni wieków powstawało „budownictwo” tworzone głównie z drewna i kamienia, funkcjonujące jako obiekty mieszkalne, produkcyjne i obronne, rozsiane na terenach rolnych i leśnych, tworzące z czasem skupiska osadnicze o charakterze wsi lub załężki miast.

Budownictwo ludowe stanowiło zawsze idealną symbiozę formy, funkcji i konstrukcji, a mała mobilność w nieznacznym tylko stopniu poddawała je zewnętrznym wpływom, umożliwiając przetrwanie tradycji i folkloru.

Rozróżnienie „architektury” i „budownictwa” wydaje się niezbędne dla zrozumienia wartości kreacji stworzonych przez cieśli i murarzy, inspirowanych prawdziwymi potrzebami użytkowników i racjonalnym wykorzystaniem miejscowych materiałów.

Gromadzone dziś w skansenach i otaczane ochroną konserwatorską zyskały miano architektury ludowej i stanowią sublimację jednorodności funkcji, formy i konstrukcji.

Od renesansu, poprzez barok, do współczesności inspiracje w architekturze uległy tak znacznej polaryzacji, że każda próba ich opisanie lub zdefiniowana z natury rzeczy będzie tylko fragmentem większej całości.

Amplituda zmian zagęszczająca się coraz bardziej w XIX i XX w. wynikała przede wszystkim z rozwoju techniki i zmian polityczno-społecznych, obejmujących nie tylko typy ustrojów politycznych i gospodarczych, ale przede wszystkim zmienność potrzeb człowieka, jego upodobań, utożsamianie się z jakąś ideologią czy nurtem poznawczym.

Tytułowa fuga Bacha zakłęta w złoto jest symbolem jedności stylistycznej, a tym samym czytelnego i długotrwałego oddziaływania na siebie wielu dziedzin twórczości, takich jak malarstwo, rzeźba, architektura i muzyka wyrosłych na gruncie uznawania *sacrum* i na niego ukierunkowanych. Realia techniczne tworzyły wówczas stabilne i trwałe otoczenie dla realizacji inspiracji w architekturze.

Rewolucja przemysłowa i ideologiczna kolejnych etapów rozwoju społecznego wywołały niespotykaną dotychczas zmienność inspiracji wyrażającą się w przemiennych lub jednoczesnych poszukiwaniach wzorców w przyrodzie żywej i nieożywionej (flora, fauna, krytalografia) oraz w nowych dziedzinach techniki.

Zarówno ukształtowania formalne sięgające do wzorców przyrodniczych dobitne w romantyzmie i secesji, jak i inspiracje konstrukcyjne, takie jak konstrukcje prętowe, łupiny i powłoki czerpią wzorce z natury otaczającej człowieka. W stylistyce konstruktywizmu, modernizmu, socrealizmu i postmodernizmu dają się odczytać inspiracje zakorzenione w technice, ekonomii i socjologii. Funkcjonujące kolejno lub równocześnie ustroje polityczno-społeczne dają asumpt dla ukształtowań funkcjonalnych i formalnych.

Produkcja przemysłowa, sport, lecznictwo, kultura, edukacja, handel, komunikacja, nauka to jeden biegun inspiracji przestrzennych, które kształtowane coraz swobodniej dzięki rozwojowi techniki moderowane są w swoisty sposób ideologią polityczną, np. demokracją, totalitaryzmem, socjalizmem, komunizmem i stanowiących drugi biegun inspiracji przestrzennych.

Fascynacja ekologią stanowi dla architektury kolejną inspirację materializowaną w postaci budownictwa pasywnego.

Rozumiejąc percepcję jako postrzeganie i uświadamianie sobie przedmiotów lub zjawisk, należy stwierdzić, że stanowi ona niezbędny kanał transmisyjny dla inspiracji w tworzeniu architektury. Rozwijanie i kształtowanie umiejętności percepcji decyduje o możliwości pozyskania przez twórcę nowych inspiracji, pochodzących z otaczającej rzeczywistości. Mogą to być konkretne wzorce materialne, jak też wiedza o potrzebach i sposobach ich zaspokajania, metodach, technikach i ograniczeniach.

W dobie obecnej nie wolno pominąć wpływu, jaki na inspiracje w architekturze wywiera rozwój komunikacji i przekaz informacji. Zarówno łatwość fizycznego przemieszczania się ludzi i przedmiotów, jak i szybkość, kompletność i zakres przekazywania informacji powodują, że do naszej świadomości zewsząd i natychmiast dociera wiedza poznawcza. Podejście syntetyczne skłania do wyróżnienia dwóch współczesnych nurtów inspiracji w architekturze: pierwszy z nich to implikacja nowości technicznych i poszukiwanie spektakularnych form oraz kreowania przestrzeni dla realizacji nowych funkcji i technologii (nawet mieszkalnictwo jest dziś funkcją odmienną od tej sprzed kilku dziesięcioleci, choć na tle innych obiektów wykazuje spektrum cech stałych) a drugi to odniesienia do historii, tradycji budowlanych i folkloru – widoczne szczególnie w projektach siedzib podmiejskich, rezydencji, hoteli, ośrodków wypoczynkowych i gastronomicznych.

To wyraźne zróżnicowanie inspiracji twórczych we współczesnej architekturze stanowi naturalną reakcję na różnorodność psychofizycznych potrzeb człowieka poszukującego i aprobującego nowoczesność jednocześnie odczuwającego potrzebę „powrotu do korzeni” oraz identyfikacji z określonym miejscem i środowiskiem.

Technologie komputerowe i elektroniczne media jako inspiracja dla współczesnej architektury

Media nie są prostym i neutralnym przekazywaczem. Jak twierdzi Jean Baudrillard: media nie tworzą znaczeń, ale pozbawiając je odniesienia, prowadzą do ich zaniku, do rozpuszczenia sensu w powodzi informacji. Paradoksalnie: „stwarzają rzeczywistość bardziej rzeczywistą od rzeczywistości”¹.

Kanadyjski teoretyk, Derrick de Kerckhove do opisu nowych mediów używa terminu „psychotechnologie”. Są to bowiem środki przekazu, które „rozszerzają moc umysłu”.

De Kerckhove uważa, że nowe technologie powołują do życia nowe struktury czucia, myślenia, nowe sposoby percepcji. „Telefon, radio, telewizja, komputery łączą się w środowiska, które razem ustanawiają pośrednie sfery przetwarzania informacji”², tym samym (zgodnie z teorią M. McLuhana) zmieniają się w przedłużenia naszych organów zmysłowych. Stąd zapewne wrażenie, iż uczest-

¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 1998.

² D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, Warszawa 1996.

nictwo w „spektaklu zbiorowej wyobraźni” – procesie elektronicznej komunikacji, przybiera postać niemal sensualnych doznań.

De Kerckhove przedstawia zaskakującą tezę: „To nie my oglądamy telewizję – to telewizja nas ogląda”³. Bombardowany kolejnymi informacjami umysł widza jest bezbronny, gdyż brak czasu na ich przetworzenie. „Przed telewizorem nasz system obronny jest nieczynny. Jesteśmy niezabezpieczeni i podatni na wielozmysłowe uwiedzenie”⁴.

Z powyższych spostrzeżeń można wysnuć wniosek, że choć „psychotechnologie” nie tworzą przestrzeni w jej tradycyjnym rozumieniu (trójwymiarowej, materialnej), budują zmysłową „przestrzeń wewnętrzną”, czasem dużo bardziej intensywną i absorbującą niż byłoby to możliwe z użyciem „klasycznych” środków. Teza ta znajduje potwierdzenie w obserwacji codzienności.

Media operują prawie uniwersalnym kodem znaków i haseł. Kulturowa unifikacja sprzyja powstawaniu wspólnego języka reklamy, ale też „alfabetu” telewizyjno-komputerowych klipów, filmu, ruchomych obrazów. Jest on zrozumiały dla prawie każdego mieszkańca audiowizualnej globalnej wioski. Tworzy obszar podlegający nieustannej homogenizacji. Wdziera się do wnętrz mieszkań, wypełnia centra metropolii i centra małych miast. Dla wielu obywateli telewizyjnych społeczeństw żyjących w wyimaginowanym świecie reklamowych spotów ten wirtualny świat jest naturalnym terytorium codziennej egzystencji, skutecznie kształtującym masowe wyobrażenia i determinującym szereg powszednich czynności. Narkotyczny żywot nałogowego konsumenta (dóbr materialnych lub informacji) dokonuje się w iluzorycznej przestrzeni, w której zazwyczaj brak wyraźnej różnicy między prawdą a fachowo kreowaną fikcją.

„Ekrany telewizorów stają się coraz większe, dom coraz mocniej spleta się z elektroniczną symboliką” pisze amerykański architekt Stephen Perrella, ekscytując się niezwykłym potencjałem środków elektronicznego przekazu. Perrella jednocześnie stwierdza: „kategorie prawdy i fikcji straciły dziś swe znaczenie, oba te pojęcia przenikają się wzajemnie”⁵, wskazując w ten sposób na paradoksalną,

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ S. Perrella, *Hypersurface theory: Architecture < Culture*, „Architectural Design” 1998 (tłum. własne – D.K.).

schizofreniczną logikę, związek prawdy i fałszu, który zdaje się niepodzielnie rządzić sferą mediów.

„Paradoksalna logika” pojawia się zapewne wtedy, gdy obraz dominuje nad reprezentowanym przedmiotem, a wirtualność nad rzeczywistością. Wydaje się, że ten stan i ten typ logiki, zapoczątkowany pojawieniem się telewizji, wideo, grafiki komputerowej, automatycznie przenosi się na architekturę, która podporządkowywana jest medialnej dominacji.

Fasada – przekaznik

Umberto Eco w swych analizach problemu semiologii architektury, podkreśla wyraźne związki między wypowiedzią architektoniczną a wypowiedzią filmową, telewizyjną, zauważając, iż odbiorca wchłania je równie powierzchownie⁶. W jego ujęciu, różne znaczenia komunikacji i znanych symboli sprawiły, że tradycyjne środki architektonicznej ekspresji stały się nieadekwatne. Można stąd wyprowadzić wniosek, iż właściwą drogą dla współczesnej architektury jest semantyka mass mediów.

Język i semantyka mass mediów w najczystszej postaci pojawiają się w koncepcjach architektonicznych podporządkowanych zasadzie „budynek jak ekran”, „budynek jak monitor” lub „budynek jak reklama”. Najistotniejszym elementem „telewizyjnej” lub „reklamowej” budowli staje się zazwyczaj fasada, która iluzoryczną głębią płaskiego ekranu, „mrużającym” tekstem, neonem, komunikatem substytuuje materialną przestrzeń. Telewizja i wideo są już przecież tak zaawansowane, że w łatwy sposób mogą zastąpić formę architektoniczną dowolną iluzją. Konstruowane w skali mini, „dolepione” do elewacji instalacje zespołu Diller + Scofidio, duże ekrany wideo „spontanicznie” montowane w centrach miast (np. na nowojorskim Time Square), gigantyczne wyświetlacze obecne w wielu współczesnych koncepcjach architektonicznych dają przedsmak przyszłych, być może bardzo spektakularnych, realizacji.

Fasada funkcjonująca jak gigantyczny wyświetlacz, wciąż zmienna, działając przez środki sensorycznego oszustwa, może przytłoczyć realną przestrzeń wirtualnym wyobrażeniem, może też spr-

⁶ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996.

wiść, że przestarzałe stają się tradycyjne wartości architektury, takie jak indywidualność miejsca i formy. W swej istocie architektura „televizyjna” jest właściwie pretekstem dla elektronicznie tworzonych wyobrażeń, a budynek (oprócz ukrytej wewnątrz funkcji) zmienia się w rodzaj wielkiego przekaźnika – być może nieistotnych informacji.

„Budynki powinny pulsować informacją” – twierdzi cytowany już wcześniej Stephen Perrella, rozwijając wizję całkowicie efemerycznej architektury będącej wizualnym i logicznym odpowiednikiem „zdarzeń” na monitorze komputera. Można spytać: jaką informacją?... Najwyraźniej dowolną! Treścią informacji może być wszystko, jak w tysiącach kanałów telewizji cyfrowej. Należy się spodziewać, że – tak jak w telewizji – im informacja bardziej będzie skompresowana i intrygująca, tym bardziej (dla masowej publiczności) będzie atrakcyjna.

Dzisiejsze technologie pozwalają na niemal pełną swobodę w „kreowaniu” informacji. Dowolnie przetworzona informacja tak szybko, jak jest dostarczona do odbiorcy, usuwana jest przez kolejną informację. Informacje są w zasadzie darmowe i ogólnie dostępne, są plastycznym tworzywem podatnym na wszelkie zabiegi twórcy komunikatu. Limit formalno-wizualnych manipulacji wyznacza prawie nieograniczona swoboda w przetwarzaniu obrazu, jaką daje technika komputerowa.

Ingerencja „przekaźników informacji” w świat architektury nie kończy się jednak na zewnętrznej powierzchni budynku.

Hipermedialne środowisko

Jedna z nietechnicznych definicji sieci komputerowej mówi, że składa się ona z powiązań komunikacyjnych i różnych sposobów interakcji między ludźmi, z ukrytej infrastruktury i efemerycznych zdarzeń.

Pojęcia „zdarzenia” oraz „interakcja” przetransponowane na grunt architektury i urbanistyki, dla części architektów koncentrujących się na procesach elektronicznej mediacji, stanowią *clou* współczesnej (lub przyszłej) przestrzeni architektonicznej.

Architektura „ery informacji” wpisana w aktualne metody komunikacji, zdaniem twórców takich jak Stephen Perrella, Kas Oosterhuis, Lars Spuybroek, powinna być już nie „telewizyjna” – medialna, a komputerowo-interaktywna, hipermedialna (co znajduje potwierdzenie w projektach tworzonych przez wspomnianych architektów). Istotnym elementem tej koncepcji jest wymaganie, by „pulsujące informacją” budynki były „płynne” i efemeryczne, jak sama informacja, natomiast widz przyjął rolę aktywnego współkreatora obiektu, a nie, jak dotąd, tylko pasywnego odbiorcy. Bardzo czytelne jest podobieństwo projektowanych i realizowanych obiektów, do trójwymiarowych modeli komputerowych tworzonych za pomocą specjalistycznego oprogramowania 3D (np. projekty i realizacje zespołu ONL [Oosterhuis – Lenard]). Struktura budynku formułowana jest tu przez elastyczną siatkę, odpowiednik powierzchni NURBS służących do komputerowego modelowania kształtów organicznych.

Idea interaktywnej, „płynnej” przestrzeni przeniesiona jest wprost z cyberarchitektonicznych eksperymentów dokonywanych w wirtualnym środowisku. Narzędzia pomagające w projektowaniu hipermedialnej architektury są identyczne z tymi, z których użyciem formuje się wirtualne konstrukty. Nowy, hipermedialny budynek jest więc „komputerowy” – jednocześnie „inteligentny” i „telewizyjny”, sposób jego „działania” odzwierciedlają słowa: przepływ, metamorfoza, stan niekończących się zmian, ważnym składnikiem, wręcz tworzywem, staje się informacja. Dostarczane z różnych źródeł dane na równi z trwałą materią definiują postać wnętrza, decydują o kształcie i ewentualnych transformacjach całego obiektu. Przykładowo, ściana przestaje być barierą, podobnie jak ekran komputera może być przezroczystym oknem do innych miejsc, wirtualnych światów, może eksponować lub przekazywać dzieła sztuki, codzienne wiadomości, filmy... cokolwiek.

Wyraźny efekt technologicznego postępu – proces zastępowania stałości – nierealnością, płynnością i efemerycznością ma liczne konsekwencje w architekturze. Richard Rogers uważa, iż „Tworzenie architektury, która zawiera w sobie nowe technologie, pociąga za sobą zerwanie z platońską ideą statycznego świata, wyrażanego przez doskonały, skończony obiekt, do którego nic nie można dodać, od którego nic nie można ująć”⁷.

⁷ R. Rogers [w:] *Architecture for the Future*, Paris 1996 (tłum. własne – D.K.).

Można zwrócić też uwagę na inne zjawisko: nowe media już przyniosły istotne zmiany w spojrzeniu na architekturę. Budynek może być niepermanentny. Co bardziej zauważalne, konwencje architektoniczne oparte na trwałych wartościach wypierane są przez te polegające na naszym własnym mechanizmie percepcji.

Nietrudno zauważyć, że prowadzić to może do stwierdzenia, iż: przestrzeń miasta powoli przestaje być definiowana przez fizyczną strukturę, a zaczyna być definiowana przez limit percepcji.

Limit percepcji

Koncepcja budowania przestrzeni miasta w oparciu o „zdarzenia”, zapoczątkowana prawdopodobnie w latach 60. XX wieku przez grupę Archigram (np. projekt Instant City), obecnie zyskuje wymiar bardzo „informacyjny”, jest przedmiotem dyskusji i retoryki, która sama w sobie wykracza daleko poza limit percepcji.

„Miasto jest materialną ekspresją informacji. (...) Kontekst urbanistyczny jest formą, zdarzenia są teksturą” twierdzi Edouard Bannwart, pisząc jednocześnie, że współczesne „cybermiasto” „to miasto funkcjonujące jak interfejs”⁸. W takim „infopolis” węzły komunikacji pokrywają się z centrami informacji, sposób ich formalnej aranżacji, poziom oczekiwań związany z lokalizacją, determinuje miejsca spontanicznego przepływu danych.

Bez wątpienia takimi miejscami są dziś: centralne strefy wielkich metropolii, parki medialne, ośrodki elektronicznej rozrywki, media teki – składnice wiedzy, oraz pozostałe, różnorodne, architektoniczne manifestacje współczesnej kultury audiowizualno-informacyjnej. Stanowią one demonstrację ekonomicznej i kulturowej siły cywilizacji technicznej, przy czym nie służą, tak jak dotychczasowe monumentalne budowle, celebracji stabilnej rzeczywistości – celebrują zmienną nierzeczywistość.

⁸ E. Bannwart, *Cybercity*, DEAF96 Symposium, publikacja internetowa (tłum. własne – D.K.).

Bibliografia

- Architecture for the Future*, Paris 1996.
Baudrillard J., *Ameryka*, Warszawa 1998.
Eco U., *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996.
Kerckhove de D., *Powłoka kultury*, Warszawa 1996.
Perrella S., *Hypersurface theory: Architecture><Culture*, „Architectural Design” 1998.
Zellner P., *Hybrid Space New Forms in Digital Architecture*, London 2000.

Zbigniew Latała

Grafika komputerowa – inspiracje

*Wyobraźnia rozkłada wszystko na drobne elementy zgodnie
z prawami wywodzącymi się z głębi duszy,
a potem zbiera je i układa, budując z nich zupełnie nowy świat.*
Charles Baudelaire

Wprowadzenie

Inspiracja w sztuce jest immanentnym składnikiem procesu twórczego. Artyści szukali jej wszędzie, począwszy od przyrody, poprzez religię, naukę, muzykę, aż do techniki.

Bardzo często w dziejach historii i rozwoju sztuki ta ostatnia była kołem napędowym jej rozwoju. Można by zaryzykować twierdzenie, że gdyby nie rozwój nauki i techniki, nie doszłoby do powstania szeregu gatunków sztuki.

Artyści, zwłaszcza awangardowi, w wielu wypadkach starali się nadążać za wynalazkami technicznymi i próbować je możliwie szybko poznawać i adaptować dla uzyskania nowych środków i efektów formalnych. Znakomitym przykładem potwierdzającym

tę tezę jest wynaleziona w 1827 roku fotografia¹, która tak bardzo potrafiła zafascynować niektórych malarzy, że zaraz po jej odkryciu włączyli ją do swojego twórczego arsenału środków. Początkowo fotografia bynajmniej nie miała służyć sztuce. Jeden z jej wynalazców Joseph-Nicéphore Niépce wcale nie zmierzał do stworzenia nowego środka artystycznego wyrazu, lecz pragnął posiadać szybkie i tanie, zgodne z duchem epoki mieszczaństwa, obrazowe medium², co jak pokazał czas, z nawiązką się udało.

Podobnie rzecz się miała z innym epokowym wynalazkiem, jakim był komputer. Kilkadziesiąt lat temu, kiedy skonstruowano pierwszy komputer, niewielu sądziło, że tak szybko stanie się ważnym narzędziem artystycznym i przyczyni się do powstania nowej fascynującej dziedziny sztuki, jaką jest grafika komputerowa.

Formalnie grafika komputerowa jest działem informatyki, ale jej oddziaływanie sięga daleko poza tę dyscyplinę. Zakres i różnorodność sprawiają, że znalazła ona zastosowanie w tak wielu dziedzinach – czasem z pozoru nawet bardzo odległych, jak nauka i sztuka³.

Grafika komputerowa jest zatem przykładem uniwersalnego narzędzia interdyscyplinarnego, którego wykorzystanie wzrasta w zawrotnym tempie. Jak twierdzi jeden z naukowców zajmujących się grafiką komputerową dr Marek Hołyński: „Niewiele zostało dziedzin, które nie skorzystały na możliwości wizualizacji danych z wykorzystaniem komputera”.

Fascynującą cechą grafiki komputerowej jest możliwość tworzenia zarówno realistycznej wizualizacji otaczającego nas świata i zjawisk, jak i generowanie bajkowych scen, całkowicie wyimaginowanych. Wymarzone narzędzie nie tylko dla surrealistów.

Najkrócej ujmując, przez pojęcie grafiki komputerowej rozumiemy wykorzystanie komputera do tworzenia obrazów. Aby jednak komputer mógł wygenerować obraz, musi istnieć algorytm. Już samo znaczenie słowa algorytm: skończony ciąg czynności, przekształcający zbiór danych wejściowych na zbiór danych wyjściowych (wyników), jest inspirujące i nasuwa pewne analogie do procesu twórczego.

¹ H-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, tłum. E. Tomczyk, cz. 1–2, Kolonia–Warszawa 2003.

² *Ibidem*.

³ D. Foley, James & Company, *Wprowadzenie do grafiki komputerowej*, Warszawa 2001.

Komputer zajmuje szczególne miejsce w sztukach wizualnych. Dzięki inżynierom informatykom powstało potężne narzędzie, które pozwala na kreowanie nowej rzeczywistości – rzeczywistości wirtualnej i w dodatku pozwalające na jej natychmiastowe oglądanie. Komputer zatem występuje w podwójnej roli: narzędzia oraz wyświetlacza.

Rozwój grafiki komputerowej stymuluje najsilniej zastosowania wojskowe i przemysłowe⁴, choć w coraz większym stopniu, również diagnostyka medyczna oraz przemysł filmowy i rozrywkowy, nie mówiąc o sztuce.

Prace stworzone przez artystów przy użyciu komputera mogą być dla oglądających niezwykle inspirujące. Ale interesujące jest również to, co stanowiło i w dalszym ciągu może stanowić źródło inspiracji dla twórców grafiki komputerowej.

Problem inspiracji może być rozpatrywany na kilku płaszczyznach. Przykładowo: artysta i jego dzieło jako inspiracja dla twórców sztuki komputerowej oraz artysta i jego dzieło jako inspiracja dla projektantów narzędzia, jakim w tym wypadku jest oprogramowanie graficzne, umożliwiające kreację komputerową.

Odwiedzając galerie sztuki, bądź przeglądając albumy oraz witryny internetowe, na których zamieszczane są grafiki komputerowe, ewidentnie widać, że inspiracją dla ich twórców byli także wielcy malarze minionych epok. Rozważania w tym artykule zostały zawężone do zaledwie kilku wielkich artystów, którzy w sposób szczególny odcisnęli swoje piętno na sztuce spod znaku komputera. Byli to przede wszystkim: Maurits Cornelius Escher, Salvador Dali i Zdzisław Beksiński. Godny podkreślenia jest fakt, że wszyscy wymienieni artyści zafascynowani byli nauką i techniką, która była w ich twórczości ważnym źródłem inspiracji.

Escher, czyli między drzeworytem a krystalografią

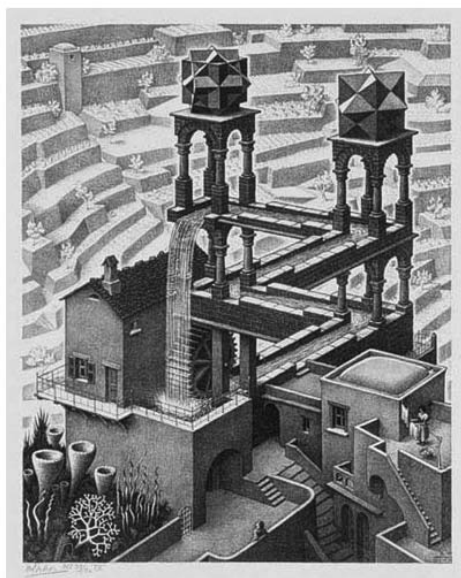
Maurits Cornelis Escher (1898–1972) był holenderskim artystą rysownikiem, ilustratorem, projektantem tkanin, ale przede wszystkim grafikiem. Tworzył fascynujące linoryty, litografie i drzewory-

⁴ M. Jankowski, *Elementy grafiki komputerowej*, Warszawa 1990.

ty, w których poruszał tematy związane z architekturą, perspektywą i niemożliwymi przestrzeniami.

Brat artysty Beer był profesorem geologii w Brukseli. Kiedy zobaczył serię grafik swojego młodszego brata Mauritsa, zwrócił uwagę na podobieństwa między drzeworytem a krystalografią⁵. Podzielił się tym spostrzeżeniem z artystą, którego poruszyło ono tak bardzo, że postanowił przestudiować kilka artykułów naukowych poświęconych krystalografii.

Efektym tego była seria drzeworytów, w których wyraźnie widać fascynację tą dziedziną mineralogii. W latach 50. Escher wygłosił nawet w Wielkiej Brytanii wykład dla naukowców na temat symetrii i obiektów niemożliwych. Reprodukcje jego prac były też zamieszczane w czasopiśmie naukowych. Jeden z tych opublikowanych artykułów zainspirował artystę do stworzenia słynnej grafiki *W górę i w dół* (1960), w której przedstawił niekończące się schody opisane w artykule⁶.

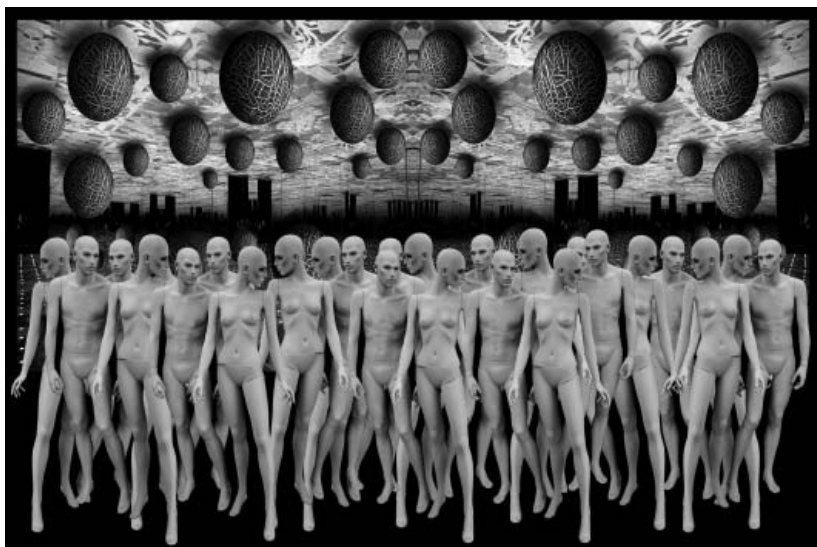


Fot. 1. Maurits Cornelis Escher – grafika (<http://diariodeumpintelhofo.no.sapo.pt/>)

⁵ M.C. Escher, *Grafiki*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia–Warszawa 2006.

⁶ *Ibidem*.

Jego fascynacje strukturami i transformacjami geometrycznymi oraz niezwykle talent do interpretacji idei matematycznych i geometrycznych wywarły ogromny wpływ na rozwój grafiki komputerowej 2D i 3D. Stworzone przez Eschera figury niemożliwe zdumiewają i zachwycają miliony ludzi na całym świecie. Przekształcenia geometryczne oraz multiplikacje, które tak chętnie stosował, stały się kluczowymi środkami wyrazu w wielu grafikach następców Eschera. Ekspozowany w jego pracach konflikt między płaszczyzną i przestrzenią wciąż zapładnia wyobraźnię twórców sztuki, co szczególnie widoczne jest w obecnie realizowanych animacjach tworzonych za pomocą komputera.



Fot. 2. Zbigniew Latała, grafika komputerowa

Mistyka nuklearna Salvadora Dali

Kolejnym artystą zauroczonym nauką i techniką był hiszpański malarz Salvador Dali.

W latach 1945–1958 ten najbardziej znany surrealista szczególnie pasjonował się fenomenami naukowymi oraz współczesną fizyką, tworząc w tym kontekście pojęcie malarstwa „atomowego”

lub „nuklearnego”⁷. Jednym z powodów tego zainteresowania było zrzucenie przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimę, co artysta skomentował słowami: „Eksplozja bomby atomowej 6 sierpnia 1945 wywołała u mnie sejsmiczny wstrząs. Od tej chwili moje myślenie skoncentrowało się wokół atomu”. Zafascynowany tym odkryciem, natychmiast przełożył to na język sztuki, malując obraz; *Leda Atomica*. Stanowi on interesujący przykład połączenia motywu zaczerpniętego z greckiej mitologii z wątkiem naukowym.

Łączenie tak wydawałoby się odległych motywów to jeden z ulubionych zabiegów twórczych tego artysty. Budowanie przestrzeni, sceny, na której Dali umieszczał dziwne postacie i obiekty, najczęściej jeszcze je deformując, przewija się w wielu jego obrazach.

Spora grupa twórców, w tym także graficy komputerowi, uważa Salvadora Dali za swojego mistrza. Do grupy tej z całą pewnością zaliczyć można George’a Grie (1962), rosyjsko-kanadyjskiego artystę komputerowego, którego krytycy sztuki, jako jednego z pierwszych określili mianem: cyfrowego neosurrealisty. Artysta znany jest z wielu znakomitych grafik komputerowych, zarówno dwu-, jak i trójwymiarowych.



Fot. 3. George Grie, grafika komputerowa (<http://designers-revolution.com/>)

⁷ F. Weyers, *Salvador Dali*, Bonn 2005.

Podobnie jak jego wielki mistrz Dali, Grie tworzy swoje fantastyczne obrazy niezwykle starannie, pieczołowicie dopracowując każdy, nawet najmniejszy detal. Ulubionym motywem artysty jest ocean, ale nie stroni on też od innych, „ziemskich”, wśród których pojawiają się wytwory techniki i cywilizacji.

Wizyjność i mroczna tajemniczość Zdzisława Beksińskiego

Szczególne miejsce w sztuce komputerowej zajmuje polski artysta Zdzisław Beksiński. Swoją przygodę ze sztuką rozpoczął od fotografii, wtedy jeszcze analogowej. Później zajmował się rysunkiem, malarstwem i rzeźbą, a także... grafiką komputerową. Niewątpliwie najpełniej wypowiadał się w malarstwie i to przyniosło mu światową sławę. Z jego licznych wypowiedzi wynika, że pokochał też grafikę komputerową. Od 1997 roku zaczął tworzyć komputerowo charakterystyczne fotomontaże. Stworzył ich wiele i w dodatku wszystkie są znakomite. Podobnie jak jego obrazy, wygenerowane komputerowo światy są w większości mroczne i tajemnicze, nastrojowe i skłaniają do głębokiej refleksji nad życiem i człowiekiem.

91



Fot. 4. Zdzisław Beksiński, grafika komputerowa (<http://sklep.beksinski.com.pl>)

Beksiński, który mimo że tworzył obrazy i grafiki nienależące do optymistycznych, jest uwielbiany i podziwiany przez artystów z kręgu sztuki komputerowej. Wywarł ogromny wpływ i nadal silnie oddziałuje na twórców, zarówno obrazów statycznych, jak i animacji komputerowych. Sztandarowym przykładem inspiracji jego twórczością jest kultura już *Katedra* Tomasza Bagińskiego.

Inspiracja dla twórców oprogramowania

Wiele efektów formalnych i artystycznych, które były i są stosowane w malarstwie, grafice warsztatowej i artystycznej fotografii analogowej, stało się inspiracją dla twórców oprogramowania do grafiki komputerowej. Takie filtry jak mezzotinta, solaryzacja, suchy pędzel, szpachla, mokry papier, relief stały się standardem komputerowych aplikacji graficznych. Mają one nawet pewną zaletę, zwłaszcza te efekty związane z fotografią cyfrową. Pozwalają na znacznie większą kontrolę przy ich tworzeniu.

Przykładowo, efekt solaryzacji, tak chętnie stosowany przez fotografików, uzyskiwany był w technikach z wykorzystaniem procesu chemicznego, metodą prób i błędów. Komputer pozwala na niemal stuprocentową kontrolę nad tym filtrem.

Podsumowanie

Mimo wielu znakomitych narzędzi do przetwarzania obrazu komputer na pewno nie wyeliminuje tradycyjnych technik wykorzystywanych w sztuce. Stanowi jednak interesujące dopełnienie i propozycję dla twórców sztuk wizualnych.

Bez wątpienia wielcy artyści minionych epok mieli ogromny wpływ na rozwój tego nowoczesnego narzędzia, a stworzone przez nich idee i dzieła sztuki nadal są ważnym impulsem dla nowego medium, jakim jest grafika komputerowa.

Fakt, że wielu wybitnych współczesnych artystów, w tym malarzy, korzysta z multimedków, świadczy o potędze tego środka wyrazu. Wszystko wskazuje na to, że informatycy nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa i przez cały czas pracują nad udoskonalaniem oprogramowania do generowania wirtualnych światów.

Ulubione powiedzenie twórców oprogramowania graficznego: „Bądź kreatywny, a my dostarczymy narzędzi, które cię zainspirują i pozwolą stworzyć fascynujące obrazy”, nabiera stale większego znaczenia. Powstają coraz doskonalsze aplikacje, dzięki którym artyści będą mogli w większym stopniu skupiać się bardziej na idei, a nie tracić czas na zmagania z obsługą programów. Nowe oprogramowanie do grafiki jest jeszcze bardziej intuicyjne i oferuje szeroki wybór wyrafinowanych efektów formalnych i artystycznych.

Sztuka dzieli się na dobrą oraz złą i z całą pewnością nie rodzaj użytego narzędzia ma tu decydujące znaczenie, lecz wyobraźnia i wrażliwość twórcy⁸.

Pojawienie się ostatnio w kinach coraz większej liczby filmów w technice 3D, stworzonych przy wydatnej pomocy grafików komputerowych, będzie miało ogromny wpływ na rozwój sztuki. Film Jamesa Camerona o symbolicznym tytule *Avatar* pobił rekordy oglądalności. Warto więc zachęcić liczniejsze grono artystów z innych dyscyplin sztuki do tworzenia szeroko pojętej grafiki komputerowej, bo to ona w dużej mierze obecnie kształtuje estetykę i wyznacza kierunki rozwoju sztuk wizualnych.

Coraz większego tempa nabierają prace prowadzące do bezpośredniego połączenia komputera z mózgiem (neuroinformatyka) i próba wizualizacji na ekranie myśli. Na razie uczonym udało się skonstruować czepkę z elektrodami, pozwalający na odczyt śladów aktywności mózgu, które za pośrednictwem komputera sterują inteligentnym robotem (Brain – Computer Interfaces, BCIs) i pozwalają bez używania mięśni, przykładowo, zapalić światło. Dotychczasowe badania idą w kierunku ułatwienia życia ludziom sparaliżowanym, ale w przyszłości, kto wie... Jeszcze do niedawna była to naukowa fikcja. Dzisiaj Unia Europejska przeznaczyła ogromne środki finansowe na ten projekt badawczy (7 Projekt Ramowy). Czyżby szykowała się nowa rewolucja?... Już sama myśl o tym jest inspirująca.

⁸ W. Schurian, *Sztuka wyobraźni. Motywy fantastyczne w sztuce*, Kolonia–Warszawa 2005.

Bibliografia

Escher M.C., *Grafiki*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia–Warszawa 2006.

Foley D., James & Company, *Wprowadzenie do grafiki komputerowej*, Warszawa 2001.

Jankowski M., *Elementy grafiki komputerowej*, Warszawa 1990.

Jones F.A., *Wstęp [do:] Historia sztuki*, Poznań 1999.

Klingsöhr-Leroy C., *Surrealism*, Köln 2004.

Koetzle H-M., *Słynne zdjęcia i ich historie*, tłum. E. Tomczyk, cz. 1–2, Kolonia–Warszawa 2003.

Little S., *Sztuka: kierunki, mistrzowie, arcydzieła*, Warszawa 2007.

Schurian W., *Sztuka wyobraźni. Motywy fantastyczne w sztuce*, Kolonia–Warszawa 2005.

Weyers F., *Salvador Dali*, Bonn 2005.

Joanna Łapińska

Twórcze słowa i dziesięć dzieł zainspirowanych

Temat XI Biennale Architektury w Wenecji to *Out There: Architecture Beyond Building*¹. Interpretacja tych słów skłoniła artystów do poszukiwania dalszych inspiracji, z których powstało dziesięć dzieł stworzonych – instalacji. Kuratorem wystawy był Aaron Betsky, który założył, że architektura niekoniecznie oznacza wznoszenie budynku, ale także, a może przede wszystkim wniesienie życia w przestrzeń nas otaczającą, zarówno tę najbliższą – prywatną, jak i związaną z życiem społecznym.

Poprzez nakładanie marzeń, idei na sposób organizacji miejsc, w których żyjemy, architektura staje się spotkaniem wizji z rzeczywistością. Głównym narzędziem pracy architekta, wobec powyższego, są wyobrażenia, ale też eksperyment, który pozwala wyobrażeniu stać się rzeczywistym, do którego odwołuje się część wystawy umiejscowiona w budynkach Arsenалу, o której to części będzie mowa.

Wystawa stanowiła zaproszenie dla każdego z nas, aby przewarłościował zamieszkałą – zajmowaną przestrzeń i był zdolny do wizji, przez co potrafił wyrazić potrzebę architektury w otaczającej

¹ [Katalog wystawy] *La Biennale di Venezia. 11. Mostra Internazionale di Architettura. Out There: Architecture Beyond Building. Volume 1. Installations*. Marsilio, Venezia 2008.

rzeczywistości jako ja – osoba prywatna, jako ja – członek grupy, jako ja – społeczeństwo.



Instalacja 1. Barkow Leibinger – *Formation [Re]formation: A nomadic garden* (wszystkie zdjęcia wykonane przez autorkę artykułu)

Inspiracją do powstania tej instalacji było zainteresowanie zachowaniem się grup w przestrzeni. Zmienność układów form osadnictwa ludów wędrujących, gdzie z początku grupowanie odbywa się wzdłuż linii formacji, następnie rozsypuje się, aby ponownie stworzyć zwartą grupę, nasunęła powiązanie z ruchami cząsteczkowymi.

Cząsteczki posiadają zdolność do gromadzenia się pod wpływem działania sił zewnętrznych znajdujących się w polu. Ruchy cząsteczkowe w projekcie mają zastosowanie nie jako matematyczna zasada kształtowania przestrzeni, ale, poprzez symulację ruchu, ułatwiają studia nad zorganizowanym zachowaniem grupy obiektów. W tym sensie instalacja jest bliższa ilustracji procesu niż ostatecznym rozwiązaniom.

Projekt wyewoluował z poziomego diagramu do poziomego trójwymiarowego. Cząsteczki wizualizowane jako punkty zostały podniesione do trzeciego wymiaru w linii, tworząc serię krajobrazów. Myślenie o diagramie zostało zastąpione przez myślenie o płaszczyźnie pionowej. Był to pierwszy krok zmieniający pracę w topograficzny relief.

Nietektoniczny aspekt diagramu został zastąpiony materialnym i strukturalnym komponentem – metalowymi tubami, które są ogólnodostępne, łatwe w obróbce, a materiał jest ponadto ekonomiczny i ekologiczny.

Tuby zostały przecięte laserowo pod różnym kątem, umożliwiając dialog pomiędzy poziomą i pionową powierzchnią, odwołując się tym samym do wyglądu krajobrazu. Projekt pod tym względem można nazwać topograficznym, przypominającym labirynt ogrodowy.

Tuby zostały wstawione w drewnianą podstawę, w której wycięte są żłobiny umożliwiające nieskończoną liczbę konfiguracji różnej wysokości elementów w części lub całości instalacji.

Z początku tuby ustawione zostały w ustalonym porządku, przypominającym grupy kwiatów w ogrodzie. Film wyświetlany przy okazji Biennale pokazywał różne możliwości ustawienia, wynikiłe podczas studiów. Autorzy oczekiwali, że projekt będzie zmieniał się w czasie trwania ekspozycji.

Można spekulować na temat rozwoju ogrodu, ale nie można przewidzieć, jak zostanie zaaranżowany jako interaktywny projekt. Jak w grze planszowej, w której zasady są dowolne do interpretacji, subiektywne zaangażowanie jest niczym nie ograniczane, a przez to nieprzewidywalne.

Inspiracją do powstania drugiej instalacji były przemyślenia architektów z lat 1960–1980, czasów odważnego eksperymentowania z przestrzenią.

Instalacja w Arsenale składała się z wielkiego balonu, w którym wibrowały i tańczyły dwie membrany, będące przełożeniem mierzonych uderzeń serca dwóch osób, na podstawie idei *Feedback Circuit Programme* z 1971 r. Ukształtowana przez niewerbalną komunikację fizyczna sieć powinna być widziana jako model rozwoju miasta, gdzie uderzenia serca, oddechy, ruchy, a także fale wytwarzane przez mieszkańców wciąż zmieniają miasto, tworząc ostateczne miasto komunikacji (*Ultimate Communication City*).



Instalacja 2. Coop Himmel(l)au – *Feed Back Space*

Architektura *Coop Himmel(l)au* zamiast fizycznego rzutu posiada psychologiczny plan. Ściany nie istnieją, przestrzeń jest pulsującym balonem, bicie serca staje się przestrzenią, a twarz fasadą.

W jednej z hal Arsenалу stały wielkie zielone prostopadłościany. Z zewnątrz refleksyjna powłoka w kolorze zieleni odbijała zachodzące dookoła sytuacje. Stały się one zwierciadłem otoczenia.

Wewnątrz rozgrywała się scena z życia codziennego, niezależna od wpływów zewnętrznych.

Jest dzień. Wnętrze ma czarne ściany, w przestrzeni stoi stół z 4 krzesłami, w tyle na ścianie wisi telewizor. W tle cicho gra muzyka. Z góry na stół spada śnieżnobiały obrus, idealnie wyprasowany, bez żadnej fałdki. Jasne światło podkreśla biel obrusa. Pojawiają się białe i kolorowe talerze, kieliszki, serwetki i sztucze – stół nakrywa się (sam) dla trzech osób.

Światło staje się cieplejsze, wpada w odcień żółto-pomarańczowy – jest wieczór. Materializują się dwaj mężczyźni, zasiadają do stołu, śmieją się i rozmawiają. Gdy słyhać damski głos, mężczyźni patrzą w górę.



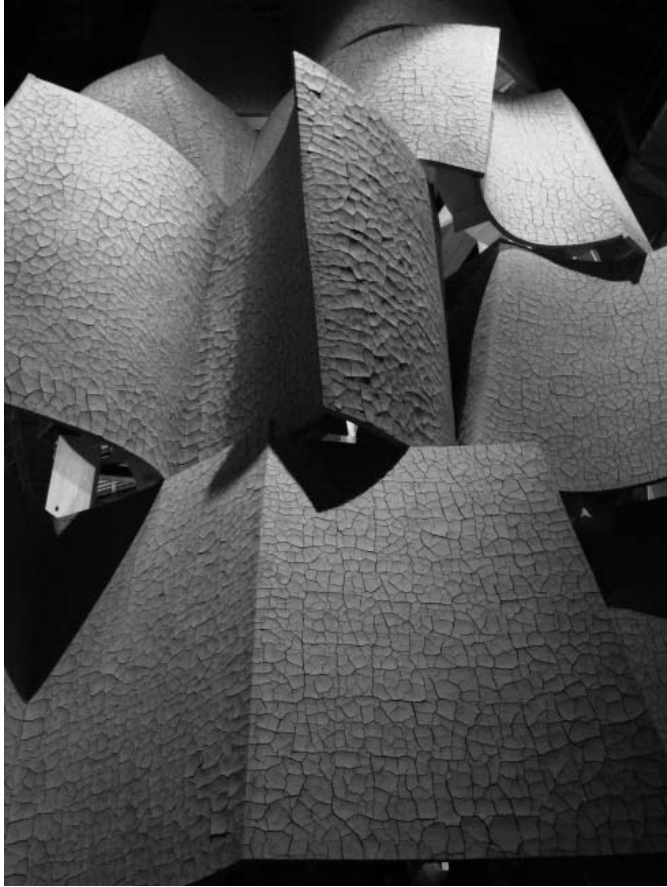
Instalacja 3. Massimiliano & Doriana Fuksas – *Kensington Gardens*

Światło słabnie. Pojawia się kobieta. Stół napełnia się jedzeniem – towarzystwo zaczyna jeść. W miarę jak jedzą, rozmawiają, śmieją się, stół zapęłnia się śmieciami, a obrus staje się brudny – biel znikła pod plamami z wina i tłuszczu.

Gdy nastaje noc, wszyscy znikają, zostaje brudny, zaśmiecony stół. Po chwili opada biała kurtyna. Trzy osoby pojawiają się jeszcze na chwilę po to, aby zaraz zniknąć. Wszystko znika – przestrzeń jest pusta.

Scena zaczyna się od początku.

Wewnątrz zielonego pudełka życie płynie niezależnie od wydarzeń poza nim.



Instalacja 4. Frank Gehry – *Ungapachket*

Architektura to nie tylko budynek – jest obecna w całym procesie tworzenia. Model, który nie jest budowlą w całości lub w pełnej skali, reprezentuje architekturę, jako podstawowe narzędzie pracy podczas studiów nad formą i przestrzenią, model detalu, element drogi poszukiwania rozwiązań problemów i prowadzenia projektu do przodu.

Na wystawie ukazany został projekt w trakcie pracy, inspirowany zdjęciami Frederica Augusta Bartholdiego, przedstawiającymi Statuę Wolności podczas budowy.

Instalacja przedstawia model w skali 1:25 fasady hotelu w Moskwie, projektowany dla Sergieja Gordiejewa. Na konstrukcji z drewnianych bali o przekroju 30x30 cm podczas trwania Biennale nakładana była na żywo glina, przez co całość zmieniała się w trakcie.



Instalacja 5. An Te Liu – *Cloud*

Czym jest architektura, skoro nie jest budynkiem?

Z początku XX wieku idea czystości i zdrowego życia, związanej z potrzebą światła dziennego, zieleni i świeżego powietrza, wywarła wpływ na architekturę i urbanistykę. Retoryka higieny miała przełożenie wizualne na nowe, czyste formy.

Jakiś czas później Reiner Banham zadał pytanie: po co nam w ogóle budynki? Skoro rozwój technologii pozwoli przeżyć bez tradycyjnej formy schronienia, moglibyśmy żyć w całkowicie kontrolowanych bańkach, gdzie nasze potrzeby byłyby zaspokajane przez szereg systemów i urządzeń.

Instalację stanowiła zawieszona w przestrzeni grupa urządzeń gospodarstwa domowego oczyszczających powietrze, używanych w ciągu ostatnich 10 lat, które myją, filtrują, jonizują, ozonują, sterylizują przestrzeń powietrzną, oddzielając nas od bakterii, alergenów, drobnoustrojów, grzybów itp. Zgrupowane urządzenia łączyły się, tworząc unoszące się polis – miasto prawdopodobnej przyszłości, ale także odzwierciedlające wizje przyszłości z przeszłości.

Dziś wciąż żyjemy w budynkach, szukając sposobów, by czuć się „jak w domu”. A jaki będzie nasz nowy świat – świat przyszłości? Przynajmniej czysty.



Instalacja 6. Matthew Ritchie&Aranda/Lasch – *The Evening Line*

Instalacja prezentowana podczas Biennale stanowi szkic do większej struktury, mogącej osiągnąć wielkość wszechświata. Struktura nazwana *The Morning Line* wymyślona została jako przestrzeń kooperacji, gdzie różne dyscypliny mogą współistnieć, gdzie artyści, architekci, inżynierowie, fizycy i muzycy będą mogli wnieść informację z własnej dziedziny, aby w konsekwencji stworzyć nową formę. Zmienny układ, w którym przenikają się struktura przestrzenna, projekcje wideo i miejsca działa-

nia innowacyjnego dźwięku przestrzennego niesie wiele narracji i wrażeń.

Struktura została zbudowana na zasadzie fraktali. Elementy zgrupowane są dookoła wielu centrów; nie ma początku, formy końcowej, ani jednej narracji.

Projekt wpisany jest w przestrzeń jako narysowana i uprzeszczenniona chwila do interpretacji przez przyszłych współpracujących artystów. Sztuka i nauka uzupełniają się w nim, niczym linie melodyczne grane równocześnie. W rysunku forma, idea, geometria i ekspresja stają się jednością. Jest to próba odpowiedzi na hipotezę zasady hologramu, która mówi, że widzialny wszechświat jest jak hologram – izomorficzny w stosunku do informacji wpisanej w jego granice.

Zatem jak rozumieć taki obraz? *Morning Line* przedstawia konwersję języka na miejsce, które zarówno opowiada o, jak i zawiera obraz wszechświata i ludzkiej próby zrozumienia go. Powstała dynamiczna, cykliczna struktura, gdzie rozróżnienia typowe dla konwencjonalnej architektury na strukturę i skórę, geometrię i ekspresję, formę i ideę nie mają już zastosowania.

W instalacji pojawia się innowacyjny system dźwięku przestrzennego, który jest transpozycją rejestrowanego przez czujniki ruchu ludzi znajdujących się w granicach struktury. Budynek-struktura staje się instrumentem, na którym grają osoby przebywające w nim. Instalacja jest interaktywna, tym bardziej że zawartość zmienia się, rośnie i adaptuje, w miarę jak struktura zmienia się fizycznie, pod względem ilości i jakości informacji. Jest to największe osiągnięcie, bo to ludzka potrzeba nadawania znaczenia stworzyła świat jako miejsce.

Nazwa *Morning Line* została zaczerpnięta od nazwy brytyjskiego dziennika prezentującego informacje o zakładach konnych. Instalacja stanowi o zainteresowaniu czymś niemożliwym do przewidzenia, jak wyniki zakładów konnych, jako że przyszłość przychodzi codziennie i może być tylko rozumiana poprzez przeszłość. Próba poznania jutra stała się inspiracją do stworzenia megastruktury – *Morning Line*, która być może jest jedyną szansą, by zobaczyć przeszłość, jeszcze zanim nadejdzie.



Instalacja 7. Unstudio – *The Changing Room – Couture of Architecture*

Instalacja prowadzi zwiedzającego poprzez różne warstwy znaczeń i wrażeń. Warstwy przenikają się i dryfują od jednej do drugiej po krętej trajektorii skomplikowanej przez projekcje i efekty świetlne. Działanie koloru i światła prowokuje zmiany zachodzące w strukturze oraz w człowieku.

Na Biennale pokazane zostało wyidealizowane środowisko domowe. Inspiracją była chęć czucia się jak domu we współczesnym świecie (*At home in the modern world*), rozumiana dosłownie i krytycznie. Instalacja budzi uczucie samotności, jakie znajdujemy we współczesnych magazynach kulturalnych, gdzie prezentowana jest obietnica niekończącej się pustki. Odbijające powierzchnie stają się uwodzającym pokazem alienacji. Projekt zdaje się pytać: czy wszyscy jesteśmy narcyzami – sami pławiący się w zapomnianej perfekcji? Instalacja oferuje szansę pozowania w przestrzeni nawiązującej wyglądem do współczesnej willi. Duże okno wychodzące na mieniącą się powierzchnię, pusty kąt, wysokie pomieszczenie i surowa ściana odzwierciedlają światowy spiszek modnej prezentacji.

Warto się zastanowić, do jakiego punktu architektura podziela zasady mody i stylu? Tak jak projektant mody, architekt oferuje róż-

ne wyglądy i osobowości, wiek i otoczkę dostosowane do stopnia majątności klienta. A jednak najciekawszym wydaje się punkt przenikania się architektury i mody, będący przymierzalnią (*changing room*), gdzie produkt i użytkownik spotykają się po raz pierwszy.

Instalacja Unstudio jest o architekturze. Biennale zostało uznane przez autorów za ostatnie miejsce, gdzie architektura wraca do źródeł jako forma sztuki przestrzennej, gdzie architektura może być w domu we współczesnym świecie.



Instalacja 8. Penezic&Rogina Architects – *Who's afraid of the Big Bad Wolf in the Digital Age?*

W obliczu zmieniającego się świata wokół nas powstała potrzeba nowej architektury *online*, która będzie wyraźnie różna od domu inteligentnego czy domu przyszłości. Telewizor w każdym pokoju, lodówki robiące zakupy czy kominki, które świecą sztucznym światłem, nie oddają faktu, że struktura życia podlega ciągłym przemianom.

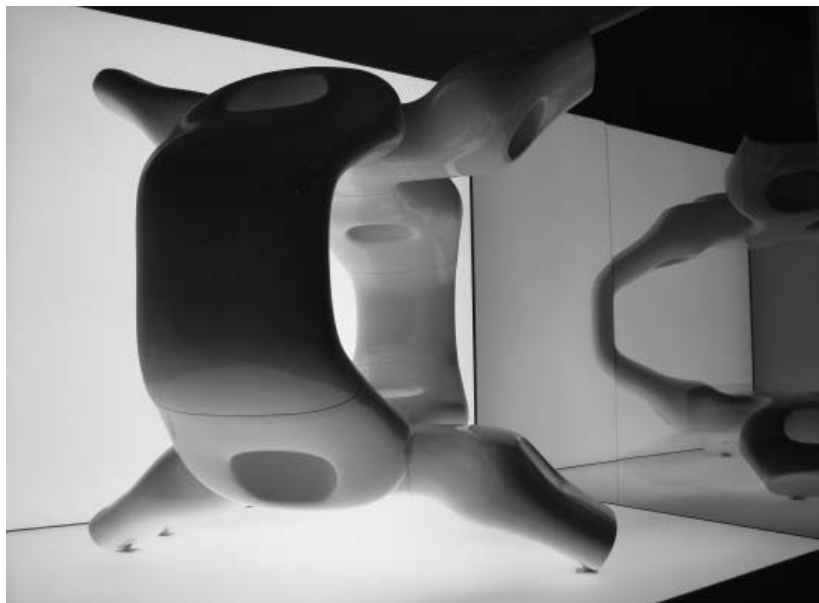
Instalacja została zainspirowana przemianami, jakie zachodzą w strukturze życia. Przedstawia trzy etapy przemian.

Etap klasyczny, gdzie architektura rozumiana jest jako schronienie, zamieszkałe przez id. Tradycyjnie zbudowane symboliką, poprzez dekoracyjność i rodzime wzory, miejsca zapewniają poczucie bezpieczeństwa, odosobnienie i prywatność.

Etap mechaniczny, reprezentujący maszynę do mieszkania (w), jako oprzyrządowanie sterowany jest przez superego. Inspiracją był postulat Reynera Banhama, który w eseju zatytułowanym *A Home is not a House* zauważył, jak zostało wspomniane przy okazji omawiania *Cloud*, że przemiany zaszły już tak daleko, że współczesny dom zapewnia nam odpowiedni poziom życia poprzez skomplikowane urządzenia i systemy nimi sterujące, tak że budynek – skorupa staje się nieistotny. Zintegrowane układy zmechanizowane są typowymi elementami wyposażenia zapewniającymi odpowiedni poziom życia, jako pakiety wygody, kiedy dom-budynek staje się zbędny.

Etap cyfrowy, gdzie architektura traktowana jest jako medium – bycie *online* stanowi przedłużenie ego. Cyfrowo kontrolowane włókna działają jako łącznik-granica pomiędzy użytkownikami a środowiskiem. W tej części prezentacji widoczna jest dychotomia pomiędzy archaicznym-tradycyjnym sposobem konstrukcji rzeczy poprzez techniki niebudowlane, a zaawansowanym – stosowaniem współczesnych narzędzi pokolenia rewolucji technologicznej. W tym przypadku architektura nie służy jako schronienie ani oprzyrządowanie, ale jako łącznik będący równocześnie granicą pomiędzy wędrującym mieszkańcem a jej/jego najbliższym otoczeniem naturalnym, mechanicznym i cyfrowym.

W przyszłości ciągłość uprzednio oddzielonych funkcji stworzy totalne środowisko, gdzie nowa rzeczywistość może się zbić, rozciągnąć, zagiąć, skruszyć, pęknąć, złożyć, a definicja rzeczy będzie sprawą otwartą, do negocjacji.



Instalacja 9. Asymptote Architecture – *Prototyping the Future: Three Houses for the Subconscious*

Instalacja została zainspirowana wyszukаныmi i eleganckimi formami, wynikającymi z szybkości i należącymi do niej, takimi jak aerodynamiczne karoserie samochodów, pojazdy kosmiczne, opływowe, dynamiczne kształty w balistyce czy formy wynikające z modelowania matematycznego, które podlegają ciągłym zmianom optycznym, zaburzeniom postrzegania i, wynikające z wieloznaczności, mogą odkryć intrygujące możliwości architektoniczne.

Precyzyjne nośniki przestrzennej ingerencji, absorbują i transponują przestrzeń otaczającą w materialne i okalające budowle przeznaczone do potencjalnego zajęcia przez użytkownika. Taka architektura pracuje na strukturach, które zamieszkujemy dzisiaj, i znajduje się gdzieś pomiędzy wycinkami krajobrazów a tworam i architektonicznymi zamrożonymi w chwili zmiany, mutacji.

Zbliżając się do instalacji, wkraczamy na niezbadane terytoria, gdzie próbujemy zrozumieć, jak „budynek” mogą oddziaływać nie tylko wizualnie i taktylnie, ale, co ważniejsze, pośrednio na nasze emocje; a także jak architektura może reagować i reaguje na światło. W idei widoczne jest nawiązanie do wczesnych eksperymentów z lat 1960–1980, gdzie granice między architekturą, inżynierią i sztuką zanikały.

Dziś architektura i technologia mogłyby współistnieć w sposób znaczący. Powstałaby architektura, która nie tylko celebruje innowacyjność, ale jest także enigmatycznym spojrzeniem w przyszłość.



Instalacja 10. David Rockwell with Jones/Kroloff – *Hall of Fragments*

W słowach *Out There: Architecture Beyond Building* zawarta jest sugestia, że istnieją światy, w których porządek jest ustalany bez ograniczeń, na jakie architektura zazwyczaj jest skazana; miejsca, gdzie prawa fizyki nie działają, a bankierzy i inspektorzy budowlani nigdy się nie pojawili. Istnieją takie miejsca, chociaż w większości wypadków są niedostępne do bezpośredniego przeżycia.

Film jest jednym z takich światów. Jako taki zawsze był bogatym źródłem architektonicznych wizji, a czasem dalszych inspiracji. Film ma głęboki związek z architekturą pod względem technicznym: najlepiej odbierany jest z wewnątrz innej architektury, w ciemnościach. Kina są komorami odosobnienia wyobraźni; wyświetlają dźwiękowe i wizualne wskazówki przestrzeni normatywnej, zamieniając je w otaczającą nas krainę marzeń, do której wkraczamy jak w sen, przez zasłonę ciemności.

Instalacja prezentuje w przestrzeniach zewnętrznych, wydzielonych ekranami interaktywnymi, filmy mające jeszcze głębszy związek z architekturą, będące domem architektury.

Niektóre filmy przedstawiają miejskie krajobrazy: zachwycające i przerażające, jak np. *Metropolis* Fritza Langa. Inne podkreślają poprzez zmianę znanego środowiska. Oko reżysera wydobywa przeżycie miejsca i kadruje postrzeganie go, jak np. w *The Truman Show* – gdzie miasteczko Seaside na Florydzie zostaje przemienione w plan filmowy. W ten sposób rzeczywistość sztuczność staje się sztuczną rzeczywistością.

Jednak najbardziej interesujące wydaje się nie spekulowanie o architekturze istniejącej, przedstawianej, możliwej, czy przewidywanie prawdopodobnej rzeczywistości, ale tworzenie środowisk, gdzie zmysłowość wyprzedza fizyczność. Podobnie jak w *Szczękach*, gdzie Steven Spielberg atmosferę grozy kreował nie tyle mechanicznym rekinem, ile muzyką.

Filmowcy mogą operować słowem, obrazem, cieniem, mgłą, ciałem i duszą, środkami niedostępnymi architektom. Mogą zmienić nasz sposób patrzenia i kontrolować nasze zachowanie poprzez jedną nutę lub uderzający kadr. Są to niezwykle moce, które stają się narzędziami do tworzenia nowego porządku, do testowania i konstruowania architektury poza budynkiem.

XI Biennale Architektury w Wenecji było o architekturze, która nie jest budynkiem, nie ma funkcji, nie przemija. Była to też wystawa o czymś absolutnie cichym, czymś, co odczuwamy jako cząstkę struktur, które nas otaczają każdego dnia, które zderzają się z nami jako fakt – ale które trudno jest zdefiniować czy choćby przeżyć.

We wszystkich instalacjach widoczna jest chęć odkrycia i ukazania tego zjawiska – architektury, która nie tylko istnieje sama przez się i dla siebie, nie jest pomnikiem, czystym faktem, strukturą, która uzasadnia swoje istnienie przez efektywność lub przez wypełnianie konkretnego zadania; która nie mówi, nie jest tekstem pisanym, nie jest też budynkami. Architektura, która jest czymś innym. Budynek to budynek: zbiór kamieni, betonu, drewna, stali, które zapewnią schronienie, organizują czynności, albo w najlepszym wypadku tworzą czyste związki między nami, naszym światem a innymi ludźmi.

Istotą Biennale było poszukiwanie, czym architektura może być, poprzez postawienie jej jako alternatywnego świata, uznanie jej za ciągle objawienie, gdzie, a może nawet kim jesteśmy. Aby to było możliwe, architektura musi być jak zawsze o budynkach, ale wznieść się ponad lub poza nie, przejść przez nie, a może nawet stanąć przed budynkami. Musi być gdzieś tam, ale nie jako uznanie dla sztuki tworzenia budynków, ale jako krytyczna alternatywa stawiająca pytania o świat przez swoje istnienie.

W czasie XI Biennale Architektury w Wenecji powstały instalacje stworzone z twórczej inspiracji pięcioma słowami *Out There: Architecture Beyond Building* – architektura, która jest dziwna, bezużyteczna, niezwykła i przepięknie absurdalna – architektura poza budynkiem – gdzieś tam.

Psychologiczne aspekty inspiracji twórczej

Czym jest twórczość?

Autor artykułu definiuje twórczość jako jakościowo rozszerzające przetworzenie informacji i materii. W wyniku tego przetwarzania powstaje użyteczny, wartościowy, nowy i oryginalny produkt. Może nim być dzieło artystyczne, książka, ale też myśl, pomysł, idea. Twórczość należy zawsze rozpatrywać na tle środowiska, w którym powstaje i któremu służy. Jest ona bowiem zawsze transakcją pomiędzy posiadanymi zasobami a potrzebami i wymaganiami otoczenia, w której te zasoby zostają tak przekształcone, że pojawia się nowa jakość, mogąca te potrzeby i wymagania zaspokoić. Takie rozumienie twórczości jest zgodne z klasykami zarówno światowymi – wedle klasycznej definicji Steina¹ twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy, w pewnym okresie, jak i polskimi – wedle Nęcki² jest to proces psychiczny, w wyniku którego podmiot dochodzi do nowego i cennego wyniku. Autor artykułu kładzie jednak nacisk na roz-

¹ M.I. Stein, *Creativity and culture*, „Journal of Psychology” 1953, t. 36, s. 311–322.

² E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 1987.

szerzające przetwarzanie informacji oraz transakcyjny społecznie charakter w procesie twórczości.

Twórczość jest to także przywódcza forma komunikacji, realizująca się przede wszystkim w formie symbolicznej. Jest zwykle związana z postępem i rozwojem, gdyż kreuje nowy, korzystny stan rzeczy. Twórczość można określić jako adaptacyjną transgresyjność. Działania adaptacyjne przystosowują człowieka do środowiska, działania transgresyjne wychodzą poza zastane wzorce. Zachowania ludzkie mogą być zatem adaptacyjne nietransgresywne, dezadaptacyjne nietransgresywne, dezadaptacyjne transgresyjne oraz adaptacyjne transgresyjne. Twórczość jest właśnie działalnością transgresyjną adaptacyjną. Zdarzają się sytuacje, kiedy ktoś wymyślił coś nowego, ale szkodliwego. Nie powinno się wtedy tego nazywać twórczością. Może się jednak zdarzyć, że ktoś w dobrej wierze stworzy wynalazek, który zostanie następnie źle użyty. Wówczas możemy mówić o twórczości wykorzystanej w złych celach, mających negatywne skutki (np. wybuch bomb atomowych). Według koncepcji Mooneya³, twórczość można rozumieć jako dyspozycję, jako proces, jako dorobek oraz jako stymulację przez środowisko. Money zatem proponuje przypisanie atrybutu twórczości ludzkim wytworom, czyli dziełom, następnie procesom wytwarzania tych dzieł, autorom dzieł oraz wpływowi otoczenia. Mogą zatem wystąpić następujące psychologiczne aspekty inspiracji twórczej: inspiracja osobowości, inspiracja procesu, inspiracja dzieła oraz inspiracja środowiska. Wszystkie razem składają się na całościową inspirację twórczości. W niniejszym artykule zajmiemy się inspiracją bezpośrednią, inicjującą proces twórczy i powstanie dzieła twórczego.

Inspiracja procesu twórczego

To, jak rozpoczyna się proces twórczy, jest wciąż pewnego rodzaju tajemnicą, zwłaszcza w dziedzinie twórczości artystycznej. W innych dziedzinach (w twórczości naukowej, inżynierskiej, medycznej *etc.*) jest to proces bardziej racjonalny i uporządkowa-

³ R. Mooney, *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*, [w:] *Scientific creativity: its recognition and development*, red. C.W. Taylor, F. Barron, New York 1963, s. 331–340.

ny. Zwykle na początku mamy postawiony jakiś problem (czy serię problemów), a twórczość jest zorganizowanym i metodycznym rozwiązaniem tego problemu. Istnieje obszerna wiedza o twórczym rozwiązywaniu problemów, zajmuje się tym inwentyka i heurystyka. Natomiast w twórczości artystycznej często nie ma na początku jasno określonego problemu. Dlatego zagadnienie inspiracji jest jeszcze ważniejsze niż w innych dziedzinach twórczości. Oczywiście, w tych innych dziedzinach twórczości inspiracja percepcyjna też ma pewne znaczenie. Czasem sen, podziwianie pięknego krajobrazu czy słuchanie muzyki może pomóc w rozwiązaniu problemu. Ale ma to charakter właśnie tylko pomocniczy. Natomiast w artystycznym akcie twórczym pod wpływem inspiracji pojawia się często główny pomysł dzieła, a często również zarys jego opracowania.

Proces twórczy zwykle przebiega w następującej sekwencji: inspiracja – inwencja – opracowanie – wykonanie – ekspozycja – odbiór – ocena i informacje zwrotne. Niejednokrotnie ocena i informacje zwrotne (zwłaszcza jak są pozytywne, zachęcające, a jednocześnie merytoryczne) są inspiracją do następnych. Wtenczas koło procesu się zamyka i rozwój twórczy przebiega w czasie po spirali wzrostowej. Niekiedy jednak złe przyjęcie utworu, na zasadzie przekory, również wzbudza silną motywację twórczego działania. Oczywiście, jest zwykle bardzo wiele różnych źródeł inspiracji oprócz reakcji na dzieło. Inspirację można traktować przede wszystkim jako informację. Ze strony innych ludzi, innych dzieł czy natury emanuje pewna energia i może działać inspirująco na twórcę, ale i tak ostatecznie dochodzi ona do jego mózgu w postaci informacji. Inwencja jest pomysłem twórczym – a więc też pewną informacją. Zamiana inspiracji na inwencję jest zatem przetworzeniem informacji. Dopiero w procesie wykonania – na przykład malowania obrazu – dochodzi także do przetwarzania materii. Często jednak procesy inwencji i wykonania przebiegają równocześnie bądź w postaci szybko następujących po sobie sekwencji. Sprawnością twórczą jest miara rozszerzenia informacji w stosunku do informacji pobranej.

$$S = \frac{\text{Ilość informacji inwencyjnej (wartościowe rozszerzenie)}}{\text{Ilość informacji pobranej (informacje inspirujące)}}$$

Można zatem skrótowo powiedzieć, że sprawność twórczą określa stosunek inwencji do inspiracji – czyli jak wiele inwencyjnych informacji (pomysłów) zostało osiągniętych w wyniku działania informacji inspirujących.

Dzieło twórcze jest nie tylko skutkiem inspiracji – jest także jest źródłem

Warto też pamiętać o tym, że prawdziwie cenne dzieło twórcze to takie, które może być z kolei inspiracją dla innych twórców. W ten sposób staje się ono częścią szeregu kolejnych inspiracji, będących podstawą rozwoju kultury. Obecnie proces twórczy nie jest już rozumiany w sposób elitarny, jak dawniej, ale w sposób znacznie bardziej egalitarny. Wszyscy jesteśmy twórcami. Generalnie, twórczość można podzielić na publiczną i prywatną. Twórczość publiczna to ta, która wchodzi w sferę publiczną, jest publicznie wykonana lub opublikowana. Natomiast twórczość prywatną stanowi wszystko, co robimy, dzięki czemu dokonuje się nasz osobisty rozwój. Nie można ograniczać twórczości prywatnej tylko do pisania amatorskich wierszy czy malowania amatorskich obrazów. Istotnie, póki te wiersze czy obrazy nie zaistnieją w przestrzeni publicznej, są przejawami twórczości prywatnej, dosyć zaawansowanymi. One też stymulują rozwój, stanowią kreatywną ekspresję. Ale, w ujęciu autora artykułu, każda recepcja dzieł (sztuki czy nauki) jest również przejawem twórczości prywatnej, bo oto konsument dokonał czegoś, dzięki czemu w jego umyśle pojawiło się coś nowego i użytecznego. Może go to kiedyś zainspiruje do własnej działalności twórczej publicznej, może będzie przez to lepszym pracownikiem, rodzicem czy po prostu doskonalszym, bogatszym wewnątrznie człowiekiem. Dzieło twórcze nie musi działać inspiracyjnie od razu. Czasem trzeba poczekać, aż ludzie je zauważą, zrozumieją, dojrzeją do niego. Upublicznienie dzieła twórczego powoduje jednak, że wchodzi ono na trwałe w obszar kultury, czyli wielką bazę inspirowania i rozwijania psychiki ludzi. Można powiedzieć, iż prawdziwy twórca ma zdolność inspirowania i rozwijania psychiki innych ludzi, jest jakby neuropsychologicznym inspiratorem. Osiąga to poprzez specyficzną zdolność wzbudzenia poczucia piękna, fascynacji, zainteresowa-

nia, wzruszenia czy refleksji – a wszystko są to czynniki prorozwojowe i stymulujące twórczość zarówno prywatną, jak i publiczną. Dzięki temu osiąga się efekt samopowielania się i rozwoju kultury jako całości.

Chociaż wszyscy jesteśmy twórcami, droga od twórczości prywatnej do publicznej jest niełatwa, działają tu określone mechanizmy i procedury selekcyjne. W twórczości prywatnej możemy odkrywać dla siebie to, co już jest na świecie powszechnie znane, w twórczości publicznej musimy dać z siebie produkt nie tylko najwyższej jakości, ale będący czymś zupełnie nowym. W epoce globalizacji oznacza to nowość także w skali światowej. Osiągnięcie tego poziomu wymaga ogromnych kompetencji i zdolności, których kształtowanie w danej dziedzinie zwykle wynosi około dziesięciu lat. Równie ważny jest jednak rozwój osobisty. Podstawowym kryterium jakości i nowości twórczej jest bowiem oryginalność, bycie sobą – a to kształtuje się właśnie w przestrzeni prywatnej.

Percepcja jako źródło inspiracji

Bezpośrednią inspiracją dzieła twórczego jest zawsze percepcja. Jest ona bowiem wrotami naszego umysłu, łączącymi nas ze światem zewnętrznym i wewnętrznym. Percepcja zewnętrzna to doświadczenie płynące z zewnątrz: doświadczenie natury, doświadczenie kultury lub też doświadczenie społeczne. To podstawowe źródła inspiracji twórczej. Percepcją wewnętrzną jest doświadczenie swojej wyobraźni – odpowiednio bogata i wyćwiczona wyobraźnia jest wielkim źródłem inspiracji. Ale zawsze pierwotnym źródłem inspiracji pozostaje percepcja zewnętrzna.

Percepcja jest nie tylko źródłem inspiracji dla twórcy, ale też drogą, za której pomocą komunikuje się z odbiorcą. Jest ona bowiem pierwszym etapem w doświadczeniu dzieła. Dotyczy to wszystkich dziedzin twórczości, również literackiej i naukowej, bo przecież czytanie także rozpoczyna się od percepcji. Jednak w największym stopniu percepcja ma znaczenie w twórczości artysty plastyka: malarza, grafika, rzeźbiarza, architekta, zarówno w zakresie inspiracji, jak i tworzonego dzieła. Działa on bowiem bezpośrednio w sferze percepcyjnej. W literaturze czy nauce wizualny obraz liter przekaza-

zuje tylko treść – nawet forma (literacka czy naukowa) mieści się w przestrzeni semantycznej przenoszonej przez litery – a nie w ich wyglądzie. Przynajmniej tak jest obecnie w kulturze europejskiej, w Chinach czy Japonii litery same w sobie są nadal ważną formą oddziaływania estetycznego. W pracy plastyka zawsze forma i przeważnie treść mają charakter wizualny. Niekiedy obraz opowiada jakąś historię, ale i wtedy aspekt wizualny ma znaczenie dominujące.

Jednym z najczęstszych źródeł inspiracji u artystów jest doświadczenie płynące z natury, z otoczenia społecznego (piękno kobiety, podniosłość rytuału) czy z dzieł kultury. Doświadczenia te mogą mieć charakter homogeniczny, kiedy używany jest ten sam narząd zmysłów oraz heterogeniczny, gdy używany jest inny narząd zmysłów. O ile u artystów, takich jak poeci czy kompozytorzy te doświadczenia podlegają dalszej, złożonej transformacji (należy je zamienić na język słów czy muzyki), o tyle u artysty plastyka inspiracja ma charakter bardziej bezpośredni: obraz wizualny percepcji ulega zmianie na obraz wizualny dzieła. Doświadczenie percepcyjne staje się najczęściej inspiracją, gdy wywołuje poczucie piękna, fascynacji i wzruszenia i refleksji. Pojawia się wtedy naturalna potrzeba, aby w ślad za tym przeżyciem stworzyć dzieło, które również wywoła u innych podobne odczucia i refleksje. Bo na tej samej zasadzie dzieło wpływa na innych (a więc inspiruje) – poprzez piękno, fascynację, wzruszenie i refleksję. Inspirować (zarówno twórcę czy odbiorcę) może brzydota, tragedia – o ile wywołają wzruszenie (szok, współczucie) lub refleksję. Mówimy wtedy już o wyższym poziomie percepcji – percepcji złożonej.

Percepcja zewnętrzna – modele konstruktywistyczne i ekologiczne

Percepcja zewnętrzna to doświadczenie zewnętrznych obiektów poprzez narządy zmysłów i pracę umysłu. Najczęściej źródłem inspiracji jest doświadczenie natury, dzieła kultury lub też doświadczenie percepcyjne z otoczenia społecznego. Percepcja jest zasadniczym zjawiskiem wyzwalającym proces twórczy, ma zawsze charakter wyjściowy. Percepcja wewnętrzna ma charakter wtórny w stosunku do zewnętrznej – jest tylko jej przekształceniem, transformacją.

Są dwa najważniejsze, komplementarne podejścia teoretyczne opisujące proces percepcji: podejście konstruktywistyczne i podejście ekologiczne.

W podejściu konstruktywistycznym nacisk pada przede wszystkim na świat wewnętrzny jednostki – jej „mapę poznawczą”, czyli umysłową reprezentację umożliwiającą orientację w otoczeniu. Aktywne poznawanie świata jest możliwe dzięki magazynowaniu, przetwarzaniu i aktualizowaniu informacji, docierających zarówno z otoczenia człowieka, jak i z jego pamięci, tak operacyjnej, jak i trwałej⁴. Wedle tego modelu jednostka konstruuje uporządkowany obraz świata z nic nieznaczącej stymulacji sensorycznej dzięki posiadanej wiedzy zakodowanej w strukturach poznawczych. To właśnie wewnętrzne procesy umysłowe: pamięć i myślenie organizują spostrzeganą rzeczywistość. Tak więc w podejściu konstruktywistycznym kierunek biegnie od podmiotu do przedmiotu, podmiot w procesie percepcji tworzy przedmiot na bazie swojej dotychczasowej wiedzy.

W podejściu ekologicznym natomiast nacisk pada przede wszystkim na świat zewnętrzny, a kierunek biegnie od przedmiotu do podmiotu. Zadaniem jednostki jest dopasowanie się do tego świata. Twórcą podejścia ekologicznego jest James Gibson⁵. Wedle tego podejścia świat spostrzegamy takim, jakim jest w istocie – możemy go jednak spostrzegać lepiej lub gorzej. Kolory, kształty, dźwięki, wibracje czy smaki są jakościami obiektywnie należącymi do świata fizycznego, odbieranymi przez narządy zmysłów. W procesie milionów lat ewolucji organizmy dostosowały tak swoje analizatory, aby jakości te odwzorowywać odpowiednio (inaczej nie mogłyby przeżyć). Do prawidłowej percepcji potrzebne jest jeszcze indywidualne doświadczenie, czyli uczenie się.

Prawidłowa percepcja jest umiejętnością – u jednych lepiej, u drugich gorzej rozwiniętą (należy przypuszczać, że najlepiej jest rozwinięta u artystów i u wąskiej klasy specjalistów). W opinii autora artykułu te dwie koncepcje dadzą się w pełni pogodzić, jeżeli nie przyjmie się założeń skrajnych (np. założenia, że rzeczywistość jest niepoznawalna – co jest nie do przyjęcia na zdecydowanie realistycznym gruncie ekologicznym).

⁴ A. Falkowski, E. Ścigała, T. Maruszewski, *Procesy spostrzegania*, [w:] *Psychologia i poznanie*, red. M. Materska, T. Tyszka, Warszawa 1997, s. 200–223.

⁵ J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Boston 1979.

Ujęcie systemowe (konstruktywistyczno-ekologiczne)

W ujęciu systemowym, czyli ekologiczno-konstruktywistycznym jednostka poznaje obiektywnie istniejący, bardzo bogaty świat zewnętrzny, poznaje go w sposób zasadniczo wierny dzięki ukształtowanym w ewolucji czułym receptorom, ale będzie go spostrzegać tym lepiej, im lepiej będzie przygotowana w doświadczeniu indywidualnym. Pomagają jej w tym konstrukty poznawcze, nabyte w toku uczenia się (choć znowu w oparciu o neurologiczną bazę pochodzenia biologicznego). Dzięki temu w procesie percepcji uzyskuje bieżącą reprezentację zewnętrznego świata. Pojęcia reprezentacji nie należy jednak używać w sensie idealistycznym (kantowskim), nie jest to obraz wyłącznie subiektywny niepoznawalnej rzeczywistości. Miliony lat ewolucji sprawiły, że rzeczywistość odbieramy taką, jak jest naprawdę (obowiązek udowodnienia, że jest inaczej, spoczywa na tych, którzy kwestionują ten zdroworoządkowy pogląd). Ale mimo to reprezentacja bieżąca może być uboższa lub bogatsza. Przecież inaczej spogląda na las inżynier leśnik czy biolog niż laik. Specjalista zauważa znacznie więcej i sprawniej. Inaczej patrzy na las poeta czy malarz od zwykłego turysty, także widząc w nim więcej, choć z innego, artystycznego punktu widzenia. Spostrzegana rzeczywistość istnieje zawsze w pewnym otoczeniu i kontekście, o którym mówi nam zdobyta wcześniej wiedza (np. że las ten leży w określonym miejscu, za lasem jest wieś i łąka, las ten ma pewną historię, florę, faunę, właścicieli *etc.*). Ten, kto posiada tę wiedzę, ma pełniejszą reprezentację tego samego, obiektywnie istniejącego obszaru rzeczywistości.

Pamiętać należy również o tym, że środowisko, w którym żyjemy, już dawno przestało być tylko środowiskiem biologicznym, do którego tak znakomicie przystosowały nas miliony lat ewolucji. Jest to obecnie przede wszystkim środowisko kulturowe, nasycone najnowocześniejszą techniką oraz dziełami ludzkiej cywilizacji. Otaczają nas przedmioty, których rozumienie wymaga znajomości praw fizyki, chemii, nauk technicznych – zresztą, cóż byśmy zrozumieli w obecnym świecie bombardującym nas bez przerwy informacjami bez umiejętności czytania lub znajomości języków obcych. Świat zewnętrzny wypełniony napisami, instrukcjami, sy-

gnałami jest, choć fizycznie percypowany, zupełnie nieprzejrzysty i niezrozumiały dla osoby nieprzygotowanej, nieposiadającej odpowiedniej wiedzy i umiejętności, a zjawisko to będzie się coraz bardziej pogłębiać.

Nie znaczy to bynajmniej, że składowa ekologiczna w modelu systemowym przestaje mieć rację bytu, tylko że środowisko i ekologiczność należy rozumieć obecnie jako otoczenie w znacznie większym stopniu kulturowe (a więc wymagające większego indywidualnego doświadczenia) niż biologiczne.

Ujęcie oddolne (dół–góra) oraz odgórne (góra–dół)

W nauce o percepcji wyróżnia się dwa ujęcia: ujęcie oddolne i ujęcie odgórne. Spostrzeganie jako proces oddolny (dół–góra) przebiega od pracy zmysłów do pracy kory mózgowej, czyli od rejestracji wrażeń do rozpoznania obiektów. Jednocześnie jednak zachodzi również proces odgórny (góra–dół), w którym dane percepcyjne są konfrontowane z danymi z umysłu. Podejście ekologiczne faworyzuje bardziej procesy oddolne, podejście konstruktywistyczne – procesy odgórne. Wedle ujęcia systemowego (ekologiczno-konstruktywistycznego) te dwa procesy są jednakowo ważne. W pierwszej fazie percepcji zwanym wrażeniem, następuje recepcja danych zmysłowych (zachodzi więc przede wszystkim proces oddolny), w następnej zaś fazie (zwanej spostrzeganiem) dominuje proces odgórny – porównywanie perceptu ze wzorcami umysłu. Ten proces spostrzegania również składa się z kilku etapów: najpierw następuje reprezentacja obiektu w systemie poznawczym, następnie klasyfikacja percepcyjna, później klasyfikacja semantyczna, aż wreszcie klasyfikacja leksykalna. Klasyfikacja semantyczna oznacza uświadomienie sobie znaczenia i funkcji spostrzeganego obiektu, a klasyfikacja leksykalna wiąże się ze skojarzeniem z nim etykiety werbalnej. Oczywiście nie wszystkie spostrzegane obiekty są automatycznie klasyfikowane na równych prawach. Percepcją człowieka rządzi bowiem zasada „figura – tło”, jednym wyodrębnionym obiektem przypisuje się ważniejsze znaczenie niż pozostałym. Spostrzeganie rządzi się prawami naturalnej kompozycji. Kompo-

zycja plastyczna jest uświadomioną formą kompetencji artystycznej, ale ostatecznie jej celem jest dostarczenie maksimum komfortu estetycznego, czyli umiejętne dopasowanie się do optymalnej, naturalnej kompozycji odbioru. Identyfikacja postrzeganych obiektów odbywa się poprzez detekcję ich geometrycznych komponentów strukturalnych, zwanych geonami. Do tej pory wyróżniono 30 takich kształtów geometrycznych, jak walce, sfery, kule, sześciiany czy ostrosłupy, które zupełnie wystarczą do rozpoznawania obiektów rzeczywistych. Potwierdza to genialną intuicję Cezanne'a, a następnie kubistów, „że świat widzimy poprzez „kuby” (sześciiany). Na tym między innymi polegał ich artystyczny sukces – na dotarciu do samych fizjologicznych podstaw naszej percepcji. Warto jednak pamiętać i o tym, że czasami spostrzeganie jako proces odgórny może osłabić kompetencje artystyczne. Tak się dzieje, gdy świat w nadmiernym stopniu spostrzegamy poprzez schematy. Uważa się, że dlatego laicy nie potrafią dobrze malować czy rysować, gdyż rzeczywistość postrzegają w sposób schematyczny, co najlepiej da się zauważyć w portrecie człowieka. Dlatego też od dawna w edukacji artystycznej tak wielką uwagę przywiązuje się, aby widzieć to, co jest naprawdę, a nie to, co dyktują nam nasze odgórne schematy percepcyjne.

Percepcja złożona

Proces percepcji składa się z kilku etapów. Pierwszym z nich jest wrażenie – w przypadku zmysłu wzroku jest to dokonująca się w oku transdukcja fali elektromagnetycznej w impulsy nerwowe. W wyniku tego zjawiska otrzymujemy proste wrażenia jasności, barwy, krawędzi. Drugim etapem jest proste spostrzeżenie – w jego wyniku rozpoznajemy otaczające nas obiekty. Tutaj już potrzebne jest odwołanie się umysłu do magazynów pamięci, aby dokonać rozpoznania bryły. Dzięki temu etapowi spostrzegania rejestrujemy otaczający nas świat, widzimy pejzaż, realny bądź przedstawiony na obrazie czy fotografii. W życiu społeczno-kulturalnym człowieka bardzo ważne jest spostrzeganie wyższe, złożone, a więc reprezentacja rzeczywistości, do której dołączają sądy, myśli i uczucia. Spostrzega się wtedy daną osobę jako dobrą lub złą, sytuację jako kom-

fortową lub niebezpieczną, pejzaż jako piękny lub brzydki. Dzieje się tak, ponieważ do reprezentacji wizualnej dołącza się sąd (o dobroci czy pięknie obiektu). Dołącza się też uczucie. Według pewnych koncepcji (np. Fridji), najpierw pojawia się sąd, a uczucie potem, według innych (np. Zajonca) najpierw pojawia się uczucie, a potem sąd. Prawda, jak zwykle, leży pośrodku. Zwykle w procesie inspiracji oraz odbioru dzieła sztuki (co jest w szerszym znaczeniu, jak pamiętamy, również inspiracją) zachodzą oba zjawiska. Doświadczenie piękna jest zasadniczo uczuciem, któremu może towarzyszyć świadomy sąd – „to jest piękne” – ale nie musi. Może to być cudowne doznanie, pozbawione zupełnie myśli i osądu. Ale doświadczenie piękna może też płynąć z refleksji intelektualnej (co przeżywają np. matematycy), w wyniku zrozumienia przesłania dzieła lub nawet pod wpływem sugestii.

W każdym razie wyższa, złożona percepcja jest decydująca zarówno przy inspiracji twórcy, jak też przy jego inspirowaniu innych poprzez dzieło. Tymi składnikami złożonej percepcji, które odgrywają w tym procesie największą rolę, są piękno, fascynacja i zainteresowanie, wzruszenie oraz refleksja. Aspekty te są same w sobie zagadnieniami poruszonymi w wielu dziedzinach nauki, głównie estetyki oraz psychologii. Umiejętność ich odbioru, jak i przede wszystkim umiejętność ich wytwarzania w dziele twórczym są podstawowymi kompetencjami w profesji twórcy. Ujmując rzecz w kategoriach nowoczesnej psychologii, można rzec, że artysta jest neurofizjologiem piękna, fascynacji, wzruszenia i refleksji, ma naturalną, a jednocześnie wzbogaconą poprzez profesjonalny warsztat zdolność wzbudzania tych stanów u odbiorcy. Istnieją ponadto dwa specyficzne, niezwykle ważne rodzaje percepcji złożonej, odgrywające ogromną rolę zarówno w procesie inspiracji, jak i w inwencji oraz aktywności twórczej. Są nimi empatia i intuicja. Zjawisko intuicji jest jeszcze słabo poznane, natomiast empatia w zakresie psychologii doczekała się wielu badań.

Empatia twórcza

Pojęcie empatii, pod terminem *Einfühlung* wprowadził na początku XX wieku niemiecki uczyony Lipps⁶. Na początku słowo *Einfühlung* oznaczało skłonność widza do utożsamiania się z obserwowanym przedmiotem, głównie z dziełem sztuki. Empatia byłaby tu zatem swoistym instrumentem, za pomocą którego ludzie doświadczają piękna zawartego w przedmiocie. Choć Lipps nadal stosował to pojęcie także do zjawisk natury estetycznej (ale już z większym akcentem na psychologiczny odbiór dzieła), przystosował je także do zagadnień *stricto* psychologicznych, najpierw w dziedzinie badań nad złudzeniami optycznymi, a następnie nad mechanizmami poznawania innych ludzi.

Według Lippsa proces empatii jest „wewnętrzną imitacją” obserwowanego obiektu. Podmiot, będąc świadkiem stanu emocjonalnego innego człowieka (lub skutków tego stanu zawartego w dziele) w wewnętrzny, ukryty sposób imituje ten stan (na przykład nieświadomie napina mięśnie, widząc innego człowieka w stresie, lęku lub gniewie). W wyniku tego procesu powstają u niego podobne, choć zwykle nieco słabsze, emocje jak u obiektu obserwowanego. Dzięki temu jest także w stanie lepiej poznać i zrozumieć sytuację innej osoby czy też dzieło przez inną osobę napisane. U Lippsa zjawisko to zdaje się przebiegać także w przeciwnym kierunku, w sensie przypisywania dziełom sztuki, a także przedmiotom cech ludzkich. Jest to zatem przejaw swoistego ludzkiego animizmu, który przybliża nam świat zewnętrzny, sprawia, że elementy są bardziej intymne i o wiele bardziej czytelne.

Empatia jest więc ważnym elementem kulturotwórczym, odgrywa bowiem istotną rolę w recepcji dzieł sztuki. Empatia może dotyczyć także innych zjawisk, jak np. klimatu relacji międzyludzkich, klimatu miejsca czy sytuacji, nastrojów tłumu czy w ogóle nastrojów społecznych, piękna przyrody *etc.* Tak rozumiana empatia może być przydatna nie tylko w odbiorze dzieła, jak też i jego tworzeniu. Jest też ona wtedy bliska pojęciu intuicji, choć nie oznacza tego samego. Różnica zasadzałaby się na tym, iż empatia odpowia-

⁶ T. Lipps, *Einfühlung, inner Nachachtung, und Organempfindungen*, „Archiv Für Die Gesamte Psychologie” 1903, t. 2, s. 185–204, *idem*, *Das Wissen von fremden Ichen*, „Psychologische Untersuchungen” 1905, t. 4, s. 694–722.

dałaby bardziej za wycucie nastroju, klimatu, emocji, intencji, natomiast intuicja bardziej wiązałaby się z dochodzeniem do jakichś sądów, praw, koncepcji czy wyrażanych *explicite* spostrzeżeń. Wedle szkoły Gestalt empatia jest „ukrytym” procesem poznawczym, bezpośrednim, niezwerbalizowanym ujęciem rzeczywistości. Empatia i intuicja są więc zatem „dostarczycielami” pierwszych, surowych jeszcze przeczuć na temat rzeczywistości, formułowanych następnie świadomie w pewne idee czy hipotezy, które potem można sprawdzać w procesie racjonalnego i zorganizowanego myślenia i działania. Wedle współczesnych badań siła doznań empatycznych jest związana z pobudzeniem w mózgu tak zwanych neuronów lustrzanych.

Neuroestetyka

Neuroestetyka jest nową dziedziną nauk o poznaniu, która ma na celu wyjaśnić zjawiska związane z doznaniem estetycznymi. Zasadniczo zajmuje się przede wszystkim percepcją już gotowego dzieła sztuki, co już samo w sobie może być wartościowe dla artysty lub krytyka sztuki. Nauka ta bowiem potrafi odpowiadać na pytania, dlaczego pewne dzieła są uznawane za piękne, wartościowe i fascynujące, a inne nie. Ale jej osiągnięcia można wykorzystać również dla lepszego poznania zjawiska percepcyjnej inspiracji. Wedle autora tego artykułu jakość dzieła sztuki to także przede wszystkim zdolność inspiracyjna. Dzieła sztuki są ważnym źródłem inspiracji dla innych artystów, a ich recepcja przez zwykłych odbiorców jest również twórczością, tyle że prywatną.

Neuroestetyka jako dziedzina wiedzy została stworzona przez Semira Zekiego⁷, wybitnego specjalistę w dziedzinie badań nad neurofizjologią widzenia i szybko zainspirowała wiele ciekawych programów badawczych. W wyniku nich ustalono już pewne ważne prawidłowości. Wiadomo już, że podczas percepcji różnych rodzajów sztuki aktywizowane są różne obszary mózgu i szlaki neuronalne. I tak percepcja pejzażu pobudza zakręt potyliczno-skroniowy przyśrodkowy, percepcja portretu zakręt wrzecionowa-

⁷ S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

ty, percepcja martwej natury zakręt potyliczny boczny⁸. Natomiast sztuka kinetyczna, jak film, *performance*, aktywizują wyrażnie pole V5, związane z percepcją ruchu⁹. Obiekty uznane przez widza za piękne (mogą być to obrazy, rzeźby inne dzieła sztuki, ale też piękne przedmioty, piękne postacie lub piękne obiekty natury), aktywizują przednią część zakrętu obręczy oraz korę oczodołową¹⁰. Przednia część zakrętu obręczy należy od układu nagrody, natomiast kora oczodołowa do obszaru odpowiadającego za wydawanie sądów wartościujących. Można zatem powiedzieć, że poczucie piękna jest z psychologicznego punktu widzenia rodzajem szczęścia płynącym z kontaktu (przeżywania, doświadczania, kontemplowania) obiektów wartościowanych pozytywnie pod względem estetycznym. A zatem doświadczenie piękna to rodzaj percepcji złożonej, której towarzyszy specyficzne doznanie szczęścia oraz pozytywny sąd wartościujący. Piękno to natomiast właściwość obiektu, które taką złożoną percepcję wywołuje. Potwierdzają to także inne badania neuroestetyczne – obiekty piękne pobudzają aktywność prawego jądra ogoniastego w mózgu, a obiekty brzydkie ją osłabiają – wiadomo zaś, że na osłabienie aktywności tego jądra działa oczekiwanie kary oraz stany depresyjne.

Twórca w dziedzinie sztuk plastycznych dysponuje naturalną zdolnością neuroestetyczną. Posiada on ukrytą wiedzę (*tacit knowledge*) na temat neurofizjologii percepcji i emocji, którą wykorzystuje w trakcie pracy¹¹.

Percepcyjne czynniki inspiracji

Aby otaczające obiekty zainspirowały artystę, a dzieło sztuki odbiorcę (w tym innego artystę), muszą być spełnione szczególne warunki. Można je nazwać psychologicznymi czynnikami inspiracji. Najważniejsze jest przede wszystkim wyróżnienie się z tła i przy-

⁸ H. Kawabata, S. Zeki, *Neural correlates of beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, t. 91, s. 1699–1705.

⁹ S. Zeki, M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, „Brain” 1994, t. 117, s. 607–636.

¹⁰ H. Kawabata, S. Zeki, *Neural correlates of beauty...*, *op. cit.*

¹¹ V.H. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, [w:] *Studia z kogniistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006.

ciągnięcie uwagi. Konieczne jest także wzbudzenie odpowiednich stanów percepcyjnych, emocjonalnych i intelektualnych. Do nich należą przede wszystkim fascynacja, wzruszenie i refleksja, a także poczucie piękna (elementy te połączone razem można byłoby nazwać zachwytem). Fascynacja jest specyficznym natężeniem uwagi połączonej z silnym wzbudzeniem potrzeby eksploracji, wzruszenie jest emocją, refleksja doznaniem intelektualnym, wreszcie poczucie piękna percepcją złożoną, w której współuczestniczy silnie pozytywna emocja oraz refleksja intelektualna w postaci pozytywnego wartościowania.

To przyciągnięcie uwagi oraz wzbudzenie określonych stanów psychicznych zachodzi w bardzo bliskim związku, zwykle simultanicznie lub w postaci bliskich, kolejno następujących sekwencji. Aby coś wzbudziło uwagę, potrzebne jest zadziałanie wstępne na procesy poznawcze i emocjonalne (a więc na przykład uwagę przyciągnie coś, co wstępnie rozpoznamy jako piękne), z drugiej strony, aby odnaleźć piękno w określonym obiekcie, trzeba wstępnie już skierować na niego uwagę. W przypadku inspiracji artystycznej wstępna uwaga jest często pierwszym etapem sekwencji, dlatego że z jednej strony artysta z własnego doświadczenia wie, co może być dla niego źródłem inspiracji i na czym się warto skoncentrować, z drugiej zaś strony wie (choć czasem nieświadomie – jest to *tacit knowledge*, zdobyta wraz z warsztatem twórczym), jak przywołać uwagę odbiorcy. Ponadto zwykle odbiorca udaje się do galerii sztuki, muzeum lub do kina z zamiarem skoncentrowania uwagi na dziele i, przynajmniej, na początku, daje dar uwagi artyście. Dar ten trzeba wykorzystać, wzmocnić i utrzymać. Czasem jednak to nadzwyczajne piękno jakiegoś obiektu nagle wzbudzi uwagę artysty, a nadzwyczajne piękno określonego obrazu spowoduje, że odbiorca zwróci na niego szczególną uwagę, wyróżniając je spośród innych dzieł. Dlatego wydaje się, że nie warto sztucznie rozdzielać czynników uwagi i zachwyty. Jakie czynniki, z punktu widzenia psychologii, łącznie je powodują?

Przede wszystkim jest to koncentracja na kluczowych elementach. Intensywność przeżycia osiągamy dzięki koncentracyjnemu uproszczeniu, usuwaniu rozproszenia, wzmacnianiu relacji „figura – tło”. W inspiracji percepcją obiektów naturalnych osiąga się to za pomocą technik kontemplacyjnych, umiejętnej obserwacji – tutaj

organizatorem właściwej percepcji jest odbiorca. W inspiracji dziełem sztuki rolę organizatora procesu percepcji przyjmuje artysta.

Dobre dzieło to takie, które wyraźnie kontrastuje figurę z tłem i eliminuje wszelkie niepotrzebne szczegóły. Dlatego zawsze obraz czy szkic będą lepsze od fotografii, a spreparowana fotografia artystyczna lepsza od fotografii amatorskiej, która po prostu przedstawia świat takim, „jaki jest”, ze wszelkimi nieistotnymi szczegółami. Ramachadran i Hirstein¹² tłumaczą to zjawisko ograniczonymi możliwościami alokacji zasobów przez człowieka. To polepszenie warunków pracy uwagi powoduje jednocześnie swoistą przyjemność natury estetycznej, czyli po prostu daje poczucie piękna (oczywiście, nie może to być byle jakie uproszczenie, ale dokonane środkami artystycznymi). Koncentracyjne uproszczenie spełnia zatem podwójną funkcję – po pierwsze, przyciąga, skupia i utrzymuje uwagę (która po prostu lepiej wtedy funkcjonuje), po drugie, daje satysfakcję estetyczną, czyli składa się na poczucie piękna dzieła. Drugim bardzo istotnym elementem przyciągającym uwagę, a jednocześnie zwiększającym szansę przeżycia estetycznego jest oryginalność, inność. Jest to prawdopodobnie związane z funkcjonowaniem naszego mózgu, który po prostu potrzebuje nowych bodźców. Znudzenie, monotonia, powtarzalność są dla umysłu ludzkiego na dłuższą metę męczące, szuka on „odświeżenia” w nowych, oryginalnych, innych od otoczenia bodźcach. Z natury taki obiekt budzi uwagę i zainteresowanie, które może osiągnąć nawet poziom fascynacji (bardzo ważny składnik doświadczenia estetycznego). Może również pobudzić do refleksji (artysta wydobywa te aspekty rzeczywistości, które zwykle są pomijane, lub stworzyć zupełnie nową rzeczywistość), a nawet (przy spełnieniu dodatkowych kryteriów artystycznych) wzmocnić przeżycie piękna. Najprawdopodobniej silne przeżycia estetyczne (fascynacja, ekscytacja, poczucie piękna, ale też „pociągająca groza”) mogą być wywołane odwołaniem się do pierwotnych obrazów, które mamy zakodowane w mózgu. Neurofizjolodzy są zgodni, że bez tych obrazów (oglądany wzorzec jest porównywany z wzorcem zawartym w OUN) nie byłoby możliwe, na przykład, wizualne podniecenie seksualne. Odrzucona została behawiorystyczna koncepcja, że tego się po prostu uczymy. (W ten sposób można byłoby nauczyć ludzi zakochania się w krześle, ale

¹² V.H. Ramachadran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki...*, *op. cit.*

nic takiego nie zaobserwowano). Są też pierwotne obrazy budzące lęk i grozę (świecące w nocy oczy, wyszczerzone kły, obślizgły wąż *etc.*). W każdym razie udowodniono istnienie takich wrodzonych wizualnych wzorców u zwierząt, a nie ma żadnych powodów, aby nie istniały one także u ludzi. Jest to nowa dziedzina badań i niewiele jeszcze na ten temat wiadomo, ale wydaje się, że wybitni artyści mają w sobie intuicyjną umiejętność budzącego fascynację dostosowania dzieła do pierwotnych obrazów w mózgu odbiorcy. Poczucie „pociągającej grozy jest także przeżyciem estetycznym. Najprawdopodobniej bierze się ono z satysfakcji, że choć mamy do czynienia z silnym, budzącym pierwotny strach źródłem wizualnego zagrożenia, to jednak mamy nad tym kontrolę i nie musimy uciekać. Artyści od dawna wykorzystywali i nadal wykorzystują elementy grozy, budząc fascynację odbiorcy. Wreszcie podstawowe elementy warsztatu artysty sztuk wizualnych, takie jak harmonia, proporcjonalność i zasady kompozycji, na pewno mają swój odpowiednik w neurofizjologii piękna. Zjawiska te nie są jeszcze dobrze przebadane (a więc na pewno warto je badać), ale znowu wydaje się, że wieloletnie doświadczenie warsztatu artystycznego ma swój odpowiednik w funkcjonowaniu układu nerwowego, co jest jeszcze jednym argumentem za faktem, że twórca jest nieświadomym neurobiologiem piękna.

Markiewicz i Przybysz¹³ zaproponowali w swoim modelu neuroestetycznym typologię podstawowych artystycznych bodźców wizualnych. Są nimi bodziec iluzyjny, niejednoznaczny, wyolbrzymiony, relacyjny i empatyzujący. Bodziec iluzyjny bazuje na iluzjach wizualnych, których jest wiele rodzajów, np. iluzja perspektywy, iluzja kinetyczna, iluzja geometryczna. Malarstwo od dawna budzi fascynację i ogromną satysfakcję estetyczną przez to, że na płaszczyźnie daje złudzenie głębi (trzeciego wymiaru), a za pomocą nieruchomych figur daje wrażenie ruchu. Umiejętności wywołania poczucia głębi i ruchu należą od dawna (przynajmniej od późnego gotyku i wczesnego renesansu) do podstawowych zdolności artysty. Bodziec niejednoznaczny polega na podaniu odbiorcy kilku możliwości percepcyjnych lub/i wywołania efektu swoistego niedoboru

¹³ P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.

informacji¹⁴. Niejednoznaczność ta pozwala doświadczać dzieła na wiele różnych sposobów, dostarczając w ten sposób satysfakcji estetycznej¹⁵. Bodziec wyolbrzymiony wykorzystuje swoistą deformację cechy wizualnej obiektu. Przykładem może tu być figurka Kybele (Artemidy) z wieloma piersiami, a także liczne dzieła sztuki, które w przesadny sposób ukazują kobiece czy męskie atrybuty. Najprawdopodobniej w tym przypadku również następuje oddziaływanie na wewnętrzne, pierwotne obrazy umysłowe, a wyolbrzymiona deformacja zwiększa ich emocjonalną siłę. Co ciekawe, przywilej ten mają raczej dzieła kultury niż obiekty natury (prawdopodobnie prawdziwa kobieta z wieloma piersiami wzbudziłaby raczej zdziwienie i odrazę, natomiast w dziele wzbudza zachwyt, zwłaszcza w połączeniu z informacją, że przedstawia boginię). Bodziec relacyjny nawiązuje do innych, znanych już dzieł sztuki, co daje specyficzną satysfakcję odbiorcy (przyjemność odgadywania, porównywania, transformacyjnego nawiązania do czegoś już lubianego (połączenie przyjemności nowości i tradycji)). Z kolei bodziec empatyczny odwołuje się do empatii odbiorcy, która rozpoznaje i odczuwa emocje i sytuacje przedstawionych postaci, co daje silny efekt estetyczny. Wszystkie wymienione bodźce działają silnie inspiracyjnie, pobudzając zarówno odbiorcę, jak i artystę.

Sprawność twórcza percepcji zewnętrznej

Jak pamiętamy, sprawnością twórczą jest miara rozszerzenia informacji w stosunku do informacji pobranej.

$$S = \frac{\text{Ilość informacji inwencyjnej (wartościowe rozszerzenie)}}{\text{Ilość informacji pobranej (informacje inspirujące)}}$$

Można zatem skrótowo powiedzieć, że sprawność twórczą określa stosunek inwencji do inspiracji, czyli jak wiele inwencyjnych informacji (pomysłów) zostało osiągniętych w wyniku

¹⁴ E.K. Levy, D.E. Levy, M.E. Goldberg, *Art and the brain: The influence of art on Roger Shepard's studies on mental rotation*, „Journal of the History of the Neurosciences” 2004, t. 13, s. 79–90.

¹⁵ *Ibidem*.

działania informacji inspirujących. Sprawność percepcyjną można zdefiniować jako adaptacyjne działanie percepcji, to znaczy taką jej aktywność, która zwiększa szanse adaptacyjne osobnika. Pamiętamy wreszcie definicję twórczości jako aktywność jednocześnie adaptacyjną i transgresyjną.

Obecnie chciałbym zdefiniować pojęcie sprawności twórczej percepcji (zewnętrznej) jako efektu jednocześnie adaptacyjności i transgresji dokonujących się w wyniku procesu spostrzegania. W przypadku artysty, czyli osoby uprawiającej twórczość publiczną, będzie to jednocześnie sprawność przekładająca inspirację na inwencję, realizującą się następnie w dziele. W przypadku odbiorcy będzie to sprawność przekładająca inspirację dziełem w inwencję wewnętrzną, czyli innymi słowy w twórczość wewnętrzną prywatną – w mechanizm rozwojowy wzbogacający psychikę danej osoby. Całościową sprawnością percepcyjną procesu twórczego będzie mechanizm zamiany inspiracji artysty na wewnętrzną inwencję odbiorcy. W sytuacji, gdy odbiorcą jest inny artysta, dla którego dane dzieło jest źródłem inspiracji, można mówić o sprawności mistrzowskiej. Tak rozumiana sprawność percepcyjna jest jednak pojęciem trudno mierzalnym. Nieczęsto się zdarza, aby inspiracja artysty natychmiast przekładała się na twórczość. Owszem, zdarzało się tak czasami w przypadku malarzy pracujących w plenerze. Efekt świeżości tak osiąganey inspiracji był silny i pozytywny, dlatego impresjoniści oraz ich następcy tak wielką wartość przypisywali plenerowi. Bardzo często jednak efekt inspiracji jest odroczoney. Z podobnym efektem odroczenia efektu inspiracji dziełem spotykamy się u odbiorcy. W obu wypadkach działa tutaj mechanizm inkubacji, czyli powolnego dojrzewania efektu inspiracji. Wallas¹⁶ wyróżnił cztery etapy myślenia twórczego: a) przygotowanie (a więc bezpośrednią inspirację), b) inkubację (przepracowanie w umyśle, często poniżej progu świadomości), c) iluminację (ośnienie, natchnienie – nagłe pojawienie się inwencji) oraz d) weryfikację (świadome, profesjonalne sprawdzenie, czy inwencja spełnia oczekiwane kryteria. Szczególną rolę w procesie odgrywa wyobraźnia, którą można nazwać percepcją wewnętrzną. Wyobraźnia w stosunku do percepcji zewnętrznej ma charakter odroczoney i transformującej.

¹⁶ G. Wallas, *The art of thought*, New York 1926.

Percepcja wewnętrzna

Oprócz percepcji zewnętrznej ogromną rolę w twórczości odgrywa wyobraźnia. Jest ona formą percepcji wewnętrznej – doświadczeniem nietrwałych, wizualnych obrazów pochodzących z umysłu. Przedstawiają one obiekty istniejące, ale nieobecne w danej chwili, lub też nieistniejące, czyli wymyślone. Jednak i wtedy wyobraźnia kreatywnie przekształca uprzednie doznania. Percepcja wewnętrzna, będąc istotną inspiracją aktów twórczych, sama jest inspirowana czynnikami zewnętrznymi. Wyobraźnia może mieć charakter wolicjonalny, zależny od woli (marzenia dzienne) oraz niewolicjonalny, (marzenia senne). Można podzielić wyobraźnię na imitacyjną oraz kreacyjną. Wyobraźnia imitacyjna jest po prostu czystą reprodukcją treści pamięciowych. Wyobraźnia kreacyjna natomiast łączy się z rozszerzeniem lub transformacją tych treści. Wyobraźnia kreacyjna występuje częściej i ma istotny walor użytkowy. Najważniejsze jej rodzaje to wyobraźnia kompensacyjna, symulacyjna, pamięciowa oraz wyobraźnia twórcza. Wyobraźnia kompensacyjna łączy się z dostarczaniem satysfakcji poprzez marzenia zastępujące realne czynności. Zwykle następuje wtedy, gdy ktoś nie chce lub nie może zrealizować określonej czynności w świecie rzeczywistym i kompensuje tę potrzebę w marzeniach. Choć czasem tego typu fantazje mogą odsuwać od realnego zaspokajania potrzeb, to z drugiej strony pozwalają zredukować stres, a często są drogą do rozwinięcia wyobraźni twórczej. Wyobraźnia symulacyjna pozwala na dokonywanie w wyobraźni symulacji różnych działań, dokonywanie wizualizacji ruchów, działania realizowane metodą prób i błędów z poziomu behawioryzmu w sferę psychiczną. Wyobraźnia pamięciowa (semantyczna) polega na wykorzystywaniu wyobrażeń jako elementów pośredniczących w procesie zapamiętywania informacji symbolicznej lub semantycznej, dzięki czemu ślad pamięciowy jest wyraźnie bardziej trwały. Najważniejszą rolę odgrywa jednak wyobraźnia twórcza, kiedy to tworzone w umyśle obrazy, dźwięki, narracje mogą stać się punktem wyjścia do konstruowania dzieła. Tego typu wyobraźnia jest potężnym źródłem inspiracji. W kwestii wyobraźni trwa spór między stanowiskiem obrazowym¹⁷,

¹⁷ S.M. Kosslyn, *Ghost in the Mind's Machine. Creating and Using Images in the Brain*, New York 1983.

zakładającym, że w wyobraźni zachodzą podobne wizualne zjawiska jak w percepcji, a propozycjonalnym, gdzie u podstaw wyobrażeń leżą sądy i wiedza ukryta¹⁸. Stanowisko pośrednie, zapewne najbliższe prawdzie, stanowi koncepcja Paivio¹⁹, wedle której w wyobraźni zachodzi jednocześnie reprezentacja wizualna i semantyczna. Ta pierwsza składa się z imagenów, a ta druga z logonów. Niewątpliwie, zwłaszcza w wyobraźni twórczej niezbędna jest ta podwójna reprezentacja, kiedy nie tylko widzi się inspirujące obrazy, ale jednocześnie ma się poczucie ich znaczenia, sensu i logiki, kiedy potrafi się je nazwać i intelektualnie opracować.

Wrażliwość sensoryczna

U twórców często występuje bardzo wysoka wrażliwość percepcji zewnętrznej, czyli mówiąc językiem psychologii poznawczej, obniżony próg bodźca. Wedle klasyka psychologii poznawczej Eysencka²⁰ ta podwyższona wrażliwość na bodźce jest także cechą neurotyzmu. Z kolei cechą wspólną twórcy i psychotyka jest wysoka wrażliwość percepcji zewnętrznej, czyli wysoka podatność na wewnętrzne impulsy. Według Eysencka²¹ ta wzmożona podatność na wewnętrzne impulsy jest wyznacznikiem psychotyzyzmu jako cechy psychologicznej. Istnieją korelacje pomiędzy cechami neurotyzmu i psychotyzyzmu a twórczością. Inspiracją artysty są bowiem pewne interesujące i ważne bodźce ze świata zewnętrznego, na które reaguje większą wrażliwością niż zwykły śmiertelnik, jak również wewnętrzne impulsy, które ma silniejsze i oryginalniejsze niż zwykły człowiek.

Jak zatem, zachowując wysoką wrażliwość na bodźce i podatność na wewnętrzne impulsy, zostać raczej twórcą niż neurotykiem czy psychotykiem? Nie jest bowiem prawdą, że przejawy neurotyczności czy psychotyczności są niezbędne do twórczości.

¹⁸ Z.W. Polyshyn, *The imagery debate: Analogue media versus tacit knowledge*, „Psychological Review” 1981, t. 88, s. 16–45.

¹⁹ A. Paivio, *Images in Mind: The Evolution in the Theory*, New York 1991.

²⁰ H.J. Eysenck, M.W. Eysenck, *Personality and Individual Differences. A Natural Science Approach*, New York 1985.

²¹ H.J. Eysenck, *The definition and measurement of psychoticism*, „Personality and Individual Differences” 1992, t. 13, s. 757–785.

Owszem, wielu wybitnych twórców było neurotykami czy psychotykami, ale raczej odbijało się to negatywnie na ich twórczości, a na pewno na życiu. Rozwiązaniem tego problemu może być zjawisko filtracji. Prawdziwy, a zarazem zdrowy psychicznie artysta ma wysoką wrażliwość na bodźce zewnętrzne i impulsy wewnętrzne, ale jednocześnie potrafi bezbłędnie wyczuć, które są korzystne i które niekorzystne, które zatrzymać i podążyć za nimi, a które odfiltrować.

W dziedzinie wrażliwości na bodźce Mehrabian i O'Reilly²² zainteresowali się problemem filtracji bodźców – podzielili ludzi na tych, którzy mają wyższą do tego skłonność (-A, czyli filtrowanie bodźców) oraz niższą (+A, czyli aktywowalność). Choć ten proces filtrowania jest cechą fizjologiczną, konstytucyjną, to jednak można na niego wpływać. Możemy intencjonalnie filtrować impulsy wewnętrzne – szybko rozpoznawać te, które dla nas i naszej twórczości są korzystne, i te, które nie są. Taką kontrolą wewnętrznych impulsów zajmuje się terapia behawioralno-poznawcza ADHD. Wiadomo, że ludzie z tym rozpoznaniem są wyjątkowo kreatywni, mają jednak ogromne kłopoty z koncentracją i ukończeniem zadania. Krótko mówiąc, mają masę wewnętrznych, ciekawych impulsów, ale także ogromną liczbę impulsów niepożądanych, co często kończy się tym, że nie potrafią do końca opracować pierwszych, a nader chętnie ulegają drugim, a przez to ich kreatywność nie jest należycie wykorzystana. Samoregulacja impulsów powinna się łączyć z samoregulacją procesów pobudzenia i hamowania. Z punktu widzenia procesu twórczego możemy mówić o pobudzeniu korzystnym (napęd do tworzenia), z pobudzeniem niekorzystnym (napęd do dystraktorów), z hamowaniem korzystnym (wyłączanie dystraktorów) i z hamowaniem niekorzystnym (blokady twórcze). Jednym z najczęstszych bloków twórczych jest lęk przed porażką i krytyką. Szczególne zagrożenie pobudzeniem niekorzystnym i niekorzystnym hamowaniem istnieje w środowiskach, gdzie pokutuje model twórczości wieszczkiej, o romantycznej proweniencji, w której twórcy pozwalają się na wszystko, także na wysoki alkoholowy, ale z drugiej strony dominuje krytyka okrutna i druzgocząca, aby nikt niepowołany wieszczem nie został. Wtedy niektórzy artyści nadużywają alkoholu, z jednej strony kojąc swój lęk przed od-

²² A. Mehrabian, E. O'Reilly, *Analysis of personality measures in terms of basic dimensions of temperament*, „Journal of Personality Assessment” 1980, t. 50, s. 610–629.

rzuceniem i krytyką, a jednocześnie przez to zachowanie upewniają się sami w roli artyści.

Istnieje jeszcze jeden bardzo ważny czynnik związany z inspiracją twórczą, a mianowicie stopień zapotrzebowania na stymulację. Osobami o bardzo dużym zapotrzebowaniu na stymulację, zarówno zewnętrzną, jak i wewnętrzną są ekstrawertycy, natomiast osobami o stosunkowo niskim zapotrzebowaniu, raczej stosujący samoobronę przed nadmiarem stymulacji, są introwertycy. Jaki typ jest bardziej kreatywny? Otóż można wyróżnić kreatywność potencjalną oraz kreatywność wykonawczą. Kreatywność potencjalną większą mają ekstrawertycy – są bardziej ciekawi świata, ludzi, dużo też fantazjują, mają też dużo świetnych pomysłów. Na ogół mają też lepszy nastrój i są swobodniejsi i bardziej spontaniczni, a te cechy sprzyjają twórczości. Niestety, często ulegają zbyt licznym dystraktorom i mają kłopoty z ukończeniem rozpoczętych zadań. Introwertycy mają mniej pomysłów i rzadziej rzucają się w życie towarzyskie, ale przez to raz rozpoczęte zadania zwykle wykonują do końca. Dlatego z kolei są bardzo dobrzy w zakresie wykonalności, ich profesjonalna kariera często przebiega szybciej, bez załamania i poślizgów, charakterystycznych dla ekstrawertyków. Wynika z tego, że lepiej być ekstrawertykiem w fazie inspiracji, a introwertykiem w końcowej fazie wykonania, ekstrawertykiem w dziedzinach wymagających fantazji i polotu, introwertykiem w zadaniach żmudnych i momentami nudnych. W pracy twórczej są zarówno jedne, jak i drugie elementy. W pewnym stopniu można jednak kierować zapotrzebowaniem na stymulację i samemu bardziej się nią otwierać w fazie inspiracji, a ograniczać w fazie końcowego wykonawstwa.

Ponadto mówiąc o bodźcach czy wewnętrznych impulsach, mamy na myśli materiał o wartości artystycznej czy intelektualnej, który daleko wychodzi poza zwykłe bodźce fizjologiczne. Choć stopień wrażliwości na zwykłe bodźce fizyczne oraz czas reakcji na nie jest cechą indywidualnie stałą, z którą się rodzimy, to jednak wrażliwość na bodźce społeczne podlega wyuczeniu, a więc także modyfikacji. Podobnie, jeżeli chodzi o bodźce natury artystycznej, muzyczne czy plastyczne.

Psychoanalityczna koncepcja inspiracji wewnętrznej

Wedle tradycji psychoanalitycznej inspiracja twórcza pochodzi głównie z nieświadomości lub z popędów id, opracowywanych następnie przez ego. Sztukę wywodzącą się bezpośrednio z nieświadomości nazywa się sztuką oniryczną. Często bezpośrednią inspiracją takiej sztuki może być sen, zmienione stany świadomości lub praca posiadającej duży dostęp do własnej nieświadomości wyobraźni. W procesach onirycznych materiał nieświadomy jest już uformowany, dzieło sztuki jest jakby snem śnionym przez artystę (przykładem jest malarstwo Salvadora Dali). Częstsza jest sztuka egoniczna, w której pierwotne impulsy tworzone w sferze id są transformowane w sferze ego, zazwyczaj poprzez odpowiednie mechanizmy obronne, głównie fantazjowania oraz sublimacji. Według Freuda²³ w kulturze represji wszyscy jesteśmy niespełnieni i każdy trochę fantazjuje. Dopiero nasilenie i narastanie fantazji prowadzi bądź do nerwicy, bądź do twórczości. Artysta to człowiek, który ma wrażliwość na bodźce wewnętrzne i zewnętrzne, taką jak neurotyk, przeżywa więcej i silniej niż człowiek przeciętny, ale posiada także siłę i umiejętność kształtowania przeżywanego materiału, tak opracowując marzeniaienne, że tracą one charakter zbyt osobisty, i staje się przez to dostępnym obiektem zadowolenia. Wyznanie artysty budzi przyjemność, a wyznanie laika czy neurotyka budzi obojętność lub odrazę. Sublimowanie również jest czynnością powszechną, ale u artysty stopień, siła, intensywność i zakres sublimowania są większe. Nadmiar niespożytkowanej energii biologicznej ulega transformacji w akt twórczy, będący formą ekspresji usymbolizowaną i społecznie użyteczną. Freud uważał sublimację za najwartościowszy mechanizm obronny ego, a za najlepsze kryterium zdrowia psychicznego uważał zdolność do miłości i do pracy. Sublimacja artysty jest jednocześnie połączona z tłumieniem, a represja jest elastyczna, co daje artyście dostęp do materiału nieświadomego. U artysty istnieje też elastyczność regresji, ma on zdolność cofania się do pragnień dziecka. W procesie sublimacji mamy do czynienia z dwoma zjawiskami – z substytucją i transfor-

²³ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] *idem, Człowiek, religia, kultura* (1930), Warszawa 1967.

macją. Sublimacja twórcza następuje wtedy, gdy dokonuje się fuzja energii seksualnej i agresywnej oraz regresja przy silnym ego. Twórca stosuje różne techniki zasłaniająco-odsłaniające, takie jak: kondensacja materiału, przemieszczenie biegu myśli, wykorzystywanie wieloznaczności, przeciwstawianie sobie znaczeń, stosowanie analogii *etc.* Artysta doświadcza bowiem dwojakiej przyjemności płynącej z faktu odtwarzania (a więc powtórnego, uważnego doznawania fantazji) oraz z faktu panowania (artysta może władać nad swoim dziełem). Freud twierdził, że nawet w malowaniu portretu da się to zauważyć – twórca zawłaszcza modelem, kształtuje go na swoją modłę. Im obraz jest bardziej zniekształcony, tym silniejsza chęć panowania, czego dowodem jest twórczość Picassa (był człowiekiem silnie dominującym i agresywnym). Istotna tu jest także chęć panowania nad odbiorcą. Prawdziwy twórca jest przywódcą, prowadzi odbiorcę wybraną przez siebie drogą, jednak jest to zarazem poruszanie się w obszarach bliskich wszystkim ludziom. Artysta produkuje iluzje, ale, co istotne, są to iluzje intersubiektywne. Właściwym dziełem sztuki jest zaproszenie do wspólnej iluzji estetycznej. Opiera się ona na rozróżnieniu pomiędzy sceną i rzeczywistością. Dzieło artystyczne jest przedłużeniem zabawy dziecięcej w świecie dorosłych. W twórczości i odbiorze możemy pozwolić sobie na wyzwolenie silnych uczuć i popędów, gdyż jednocześnie wiemy, że to nieprawda. Dlatego możemy radować się, gdy zły bohater zostaje zabity, choć w realnej sytuacji powinniśmy odczuć wtedy litość.

Freud wyróżnił dwa typy procesów myślenia: proces pierwotny i wtórny. Proces pierwotny jest impulsywny, niestereotypowy, bardziej podległy zasadzie przyjemności. Pierwotnie Freud uważał, że twórczość jest funkcją procesów pierwotnych, dzięki którym artysta rozwiązuje swoje wewnętrzne problemy, godzi sprzeczne motywy. Aktywność twórcza byłaby zatem symboliczną ekspresją konfliktów pojawiających się w sferze nieświadomej. Później Freud docenił także proces wtórny, pomagający w świadomej, intencjonalnej ekspresji twórczej. Tak więc proces pierwotny jest inspiracją, a proces wtórny opracowaniem. Proces pierwotny bierze się z relacji pomiędzy id a ego, a proces wtórny z relacji pomiędzy ego własnym i ego innych ludzi.

Kontynuator myśli Freuda, Ernst Kris²⁴ uważa, że podstawowym czynnikiem w procesie tworzenia jest komunikacja. Bez zrozumienia i akceptacji nie ma twórczości, choć może się zdarzyć, że czasami twórca wyrazi swoje myśli zbyt trudnym, elitarnym czy nowoczesnym językiem. Kris z potrzeby komunikacji czyni istotne kryterium zdrowia i choroby. Badania kliniczne wskazują, że wraz z narastaniem choroby psychicznej jest zmniejszany zwrot ku odbiorcy. Wykorzystanie sztuki jako narzędzia do komunikacji wykorzystuje się także w psychoterapii. W niej celem nie jest sztuka – ale właśnie komunikacja. Język muzyki, plastyki czy tańca może być łatwiejszy do komunikacji ważnych uczuć, trudnych do bezpośredniego i prostego zwerbalizowania. Kris²⁵ (1952) uważał także, że w twórczości następuje regresja w służbie ego, czyli spojrzenie na świat oczami małego dziecka, wolnego od ograniczeń dorosłych, aby potem wrócić do tego świata i wykorzystać poznawcze efekty takiej wyprawy. Według Kubiego²⁶ procesy twórcze odbywają się w przedświadomości, często np. w stanach hipnagogicznych (pogranicze jawy i snu). Przedświadomość jest instynktowna, indywidualna i elastyczna, dzięki czemu wytwarza treści symboliczne. Z połączenia procesów pierwotnych – nieświadomych i wtórnych – świadomych, rodzi się akt twórczy, gdy jest wzmacniany wewnętrzną siłą motywacyjną.

Podsumowanie

Głównym źródłem zarówno inspiracji twórczych, jak i przeżycia w odbiorze dzieła jest percepcja. Autor w niniejszym artykule bronił stanowiska, że podobne percepcyjne elementy decydują o inspiracji artysty, jak i o przeżyciu dzieła sztuki, tym bardziej że ostatecznie odbiór dzieła sztuki też należy traktować jako inspirację. Chodzi tu zarówno o inspiracje dla innych twórców (pamiętać należy, że podstawowym źródłem inspiracji jest obecnie kultura, a ona zawiera wszystkie stworzone dzieła), jak również o zwykłych odbiorców, dla których obiekt sztuki jest inspiracją prywatną. Krótko mó-

²⁴ E. Kris, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London 1950.

²⁵ *Idem*, *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952.

²⁶ L.S. Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, New York 1958.

więc, o jakości dzieła decyduje jego zdolność inspiracyjna. Bardzo istotnym wątkiem tego artykułu są psychologiczne, a nawet neurofizjologiczne aspekty inspiracji. Jest to dziedzina stosunkowo słabo zbadana, ale wydaje się bardzo istotna. Wiedza o inspiracji artysty miała do tej pory raczej charakter całkowicie intuicyjny. Niegdyś wysyłano początkujących malarzy do Włoch, w nadziei, że podróż ta ich zainspiruje. Jednych inspirowała – drugich nie. Warto znaleźć więcej danych na ten temat. Może to być pomocne w edukacji artystycznej i w artystycznej twórczości. Psychologia na pewno może tu znacznie pomóc.

Jeszcze ciekawszym i ważniejszym zagadnieniem są psychologiczne i neurofizjologiczne aspekty oddziaływania dzieła na odbiorcę. W tej dziedzinie literatura jest nieco bardziej obszerna i już można skorzystać z wielu cennych badań. Nadal to silnie eksplorowane pole badawcze. Wiedza psychologiczna w tej dziedzinie może być bardzo użyteczna dla twórcy. Jak wspomniałem, uważa się obecnie, że artysta jest nieświadomym neurobiologiem, intuicyjnie oddziałującym skutecznie na mózg odbiorcy. Ale też ta wiedza mogłaby być bardziej świadoma – mógłby wtedy osiągnąć więcej i popełnić mniej błędów. W pewnym zakresie zajmuje się tą problematyką nowa nauka – neuroestetyka. Wydaje się, że mogłoby powstać nawet jej rozszerzenie, to jest neuroinwentyka, która zajmowałaby się wszelkimi aspektami twórczości, nie tylko plastycznej, ale także muzycznej, literackiej, publicystycznej, nawet naukowej. Neuroinwentyka analizowałaby pracę twórczą i jej efekty od strony neurofizjologicznej. Aspekt neurofizjologiczny jest jednak tylko jednym z licznych aspektów aktywności twórczej.

Wydaje się, że dyscypliną, która mogłaby być znaczną pomocą dla artysty, byłaby po prostu psychologia twórczości. Dobrze, aby znalazła się ona w programie formalnej edukacji artystycznej. To, co bowiem osiągał do tej pory artysta w sposób intuicyjny (lub co uważał tylko za tradycję warsztatową), mogłoby być bardziej uświadomione intelektualnie, a jego kompetencje twórcze poszerzone zostałyby o ważny, a dotychczas formalnie zaniedbywany aspekt.

Bibliografia

Eysenck H.J., Eysenck M.W., *Personality and Individual Differences. A Natural Science Approach*, New York 1985.

Eysenck H.J., *The definition and measurement of psychoticism*, „Personality and Individual Differences” 1992, t. 13, s. 757–785.

Falkowski A., Ścigała E., Maruszewski T., *Procesy spostrzegania*, [w:] *Psychologia i poznanie*, red. M. Materska, T. Tyszka, Warszawa 1997, s. 200–223.

Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] *Człowiek, religia, kultura* (1930), Warszawa 1967.

Gibson J., *The ecological approach to visual perception*, Boston 1979.

Kawabata H., Zeki S., *Neural correlates of beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, t. 91, s. 1699–1705.

Kosslyn S.M., *Ghost in the Mind's Machine. Creating and Using Images in the Brain*, New York 1983.

Kris E., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London 1950.

Kries E., *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952.

Kubie L.S., *Neurotic distortion of the creative process*, New York 1958.

Levy E.K., Levy D.E., Goldberg M.E., *Art and the brain: The influence of art on Roger Shepard's studies on mental rotation*, „Journal of the History of the Neurosciences” 2004, t. 13, s. 79–90.

Lipps T., *Einfühlung, inner Nachahmung, und Organempfindungen*, „Archiv Für Die Gesamte Psychologie” 1903, t. 2, s. 185–204.

Lipps T., *Das Wissen von fremden Ichen*, „Psychologische Untersuchungen” 1905, t. 4, s. 694–722.

Lipps T., *Psychological studies*, Baltimore, MD 1926.

Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.

Markiewicz P., Przybysz P., *Artysta jako nieświadomy neurobiolog*, „Wiedza i Życie” 2006, nr 2, s. 30–34.

Mehrabian A., O'Reilly E., *Analysis of personality measures in terms of basic dimensions of temperament*, „Journal of Personality Assessment” 1980, t. 50, s. 610–629.

Mooney R., *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*, [w:] *Scientific creativity: its recognition and development*, red. C.W. Taylor, F. Barron, New York 1963, s. 331–340.

Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 1987.

Paivio A., *Images in Mind: The Evolution in the Theory*, New York 1991.

Polyshyn, Z.W., *The imagery debate: Analogue media versus tacit knowledge*, „Psychological Review” 1981, t. 88, s. 16–45.

Ramachadran V.H., Hirstein W., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, [w:] *Studia z kogniistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006.

Stein M.I., *Creativity and culture*, „Journal of Psychology” 1953, t. 36, s. 311–322.

Wallas G., *The art of thought*, New York 1926.

Zeki S., *The neurology of ambiguity*, „Consciousness and Cognition” 1994, t. 13, s. 173–196.

Zeki S., *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

Zeki S., Lamb M., *The neurology of kinetic art*, „Brain” 1994, t. 117, s. 607–636.

Antoni Szoska

Transkulturowe inspiracje zenistyczne w sztuce performansowej

Wprowadzenie

Artykuł porusza zagadnienie inspiracji twórczych wywodzących się z buddyzmu zen, obserwowanych w zachodniej sztuce postduchampowskiej w jej wersji akcjonistycznej z udziałem mediów elektronicznych. Proponuję studium tych inspiracji odnoszące się do relacji sztuka–życie również w znaczeniu autobiograficznym. Wskazuję tym samym na odmienny charakter inspiracji w dziele akcji, w którym w odróżnieniu od dzieła estetycznego mamy do czynienia z bezpośrednim uczestnictwem ciała i osoby artysty wraz z dokumentacją danego zdarzenia. Nawiązując do ciała i osoby performera w kontekście antropologii i socjologii kultury, próbuję ukazać, w jaki sposób oba te aspekty współgrają w odniesieniu do inspiracji sztuki wpływającej z kultury Wschodu. Jednocześnie podkreślam znaczenie transkulturowości dla alternatywnego, a zarazem odkrywczego rozumienia relacji pomiędzy sztuką a życiem wpisujących się w etos sztuki performansowej. Zenistyczne inspiracje opisuję w oparciu o dwa narzędzia duchowej praktyki zen, jakimi są koan, czyli buddyjska zagadka i zarazem chwyt mający na celu uwol-

nienie się od balastu przywiązania do myślenia powodującego cierpienie oraz zazen jako aktywność w uważności. Tworzą one, moim zdaniem, niezbywalne składowe tego, co określam artystyczną świadomością, zen. Jej klasyczny wyraz odnajdujemy we wszystkich rodzajach sztuk zen. Z kolei jej przykładem na Zachodzie są działania Johna Cage'a oraz grupy Fluxus oparte dodatkowo na buddyjskim odczytaniu twórczości Marcela Duchampa. W nawiązaniu do socjologii gier i zabaw Rogera Caillois proponuje ludyczne odczytanie zenistycznych inspiracji transkulturowych. Jest nim indeks artystycznych postaw inspiracyjnych, takich jak agonistyczna „świadomość zen w antyszucie performansowej”, postawa „ludycznego przedrzeźniania” oraz postawa zenistycznego bricoleura.

Performans transkulturowy

142

Buddyjskie inspiracje w sztuce zachodniej mają swoją kilkudziesięcioletnią tradycję. Występowały one zarówno w sztuce estetycznej, jak i dadaizmie. Z kolei w 2005 roku ukazały się w Stanach Zjednoczonych dwa obszerne opracowania na ten temat. Jedno z nich to książka Jaquelynn Bass *Smile of The Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today* („Uśmiech Buddy. Wschodnia filozofia i zachodnia sztuka. Od Moneta do dziś”), a drugie to plon zakrojonego na szeroką skalę programu działań twórczych, wystaw oraz działań publicznych, jakie miały miejsce w okresie od kwietnia 2001 do lutego 2004 roku pod tytułem *Awake: Art. Buddhism and The Dimention of Counsciousness* („Obudź się. Sztuka. Buddyzm i wymiar świadomości”) współorganizowanego przez Jaquelynn Bass i Mary Jane Jacob. Wzięli w nich udział znani artyści, jak Bill Viola, Marina Abramović, Mariko Mori, Laurie Anderson czy Rirkrit Tiravanija. Wszyscy oni związani są ze sztuką performans. Niewątpliwie ów związek, szczególnie buddyzmu zen z neoawangardą najbardziej uwidocznił się właśnie w Ameryce i stamtąd promieniował na Europę, w tym również Polskę. Pośrednio świadczy o tym pojawienie się u nas buddyzmu zen, a ostatnimi laty samej tematyki estetyki transkulturowej. Zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej: „W zetknięciu ze sztuką innych kultur rewizji wymaga przede wszystkim samo nowożytno-pokantowskie pojęcie sztuki. Moder-

na oderwała sztukę, zapominając o jej korzeniach od kontekstu życia, przeciwstawiła sztuki piękne sztukom użytkowym i te pierwsze zamknęła w miejscach odosobnionych – muzeach”. Według autorki estetyka transkulturowa, poprzez próby zrozumienia piękna i sztuki w innych kulturach pozwala na bardziej dogłębne zrozumienie kultury własnej i jej swoistą dekonstrukcję. Na naszym rodzimym gruncie taką ciekawą próbą jest książka Beaty Szymańskiej *Kultury i porównania*, w której autorka w sposób empatyczny próbuje poprzez, jak to określa, „sztukę przypisów” przybliżyć rozumienie wybranych zagadnień myśli i sztuki Wschodu w porównaniu z podobnymi zagadnieniami występującymi w kulturze Zachodu. W tym przypadku chodzi o tematykę zbliżoną do poruszanej w mojej wypowiedzi, bo o wzajemne relacje buddyzmu zen i kultury zachodniej. Jednocześnie, co godne podkreślenia, autorka nie dokonuje porównania kultur w sensie całościowym, lecz niejako w mikroskali proponuje niemal współrozumienie, na przykład: stosunku do natury w poezji młodopolskiej oraz w japońskim haiku, proponując coś, co określa jako „duchowość pogranicza” łączącą ze sobą zachodnią myśl i mistykę negacji z buddyzmem zen, do czego przyjdzie nam jeszcze powrócić w odniesieniu zen do negacji antysztuki.

W podobny sposób rozumuje filozof kultury Welsch, który odrzuca herderowskie myślenie w kategoriach monolitycznej homogenicznej kultury narodowej, które jego zdaniem przeziara również w najnowszych poglądach dotyczących wielokulturowości oraz interkulturowości. Obie to makroopcje, bowiem na swój sposób ostatecznie odwołują się do jednej autonomicznej kultury. W swej koncepcji transkulturowości proponuje on w miejsce idei całościowych kultur ideę sieci kulturowych. Innymi słowy, transkulturowość w jego koncepcji nie zakłada relacji między kulturami pojętymi jako całości. Ona te całości rozsadza i wszystkie je przenika, stając się istotną cechą dzisiejszych migrujących społeczeństw, w tym również jednostek. Zdaniem Welscha takimi transkulturowymi jakościami stają się „bliskość” oraz „fascynacja” będące swego rodzaju hybrydalnymi typami swojskości w relacji swoje–obce nieopartymi na odniesieniu do źródeł i pochodzenia. Jako przykład „bliskości” podaje obecność europejskiego mebla, jakim jest krzesło w „typowej restauracji japońskiej”, który to mebel dzisiejsi Japończycy uznają za swój. Choć jego zdaniem nie oznacza to, że „nie rozróżniają pomię-

dzy swoim i obcym, a jedynie to, że czynią to nie w odniesieniu do pochodzenia, lecz bliskości”¹. Z kolei „fascynacja”, jak twierdzi „nie jest określona kulturowo, jest raczej transkulturową”². Pozwala ona poza kontekstem uchwycić intensywność wybitnego dzieła kultury. „Znajomość opowieści skrytych poza konstrukcją ogrodu Tenryu-ji, na przykład, nie wzmacnia, jak mi się wydaje, jego doświadczenia, przeciwnie, jego głęboki „fuzyjny” charakter jest raczej całkowicie niezależny od tego podłoża”³.

Moim zdaniem, dzieje się tak w sztuce performansowej zainspirowanej zen. Poniżej zostanie przybliżony performans zen, odnoszący się zarówno do tradycyjnej sztuki, w której znalazł swój wyraz, jak i jego praktycznej filozofii codzienności.

Performans zen

144

Wyrażenie „sztuka zen” możemy rozumieć dwojako: po pierwsze, jako odniesione do twórczego charakteru samej praktyki zen i w tym sensie wyjątkowej jak na praktykę religijną (mondo, koan, o czym poniżej); po drugie, jako „drogi sztuki” po japońsku, „do” – czyli różne sztuki zen, takie jak sztuka herbaty, sztuka ogrodnictwa, łucznictwa, ikebana, sztuki walki, haiku, malarstwo pędzlowe, dodajmy, wszystkie będące manifestacją pustki. W tym sensie nie są one jedynie prostą ilustracją prawd religijnych. Bowiem praktyka zen – siedzenie i sztuka, choć z zewnątrz się różnią, to w istocie są przejawem oświecenia, czyli stanu i aktywności czystego umysłu. Mistrzowie ceremoniału picia herbaty tak dalece utożsamili ją z praktyką zen, że zamiast powiedzenia umysł zen, powiadają umysł herbaty, co znaczy to samo.

Twórcza nicość

Twórczy charakter zen nie sprowadza się jedynie do sztuki, lecz z nią się przeplata jako praktyka religijna. Sprzyja temu fakt, że ja-

¹ Cyt. za: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 42.

² *Ibidem*, s. 39.

³ *Ibidem*, s. 40.

ko droga duchowa nie posiada on żadnych świętych ksiąg, jak to ma miejsce w innych szkołach buddyjskich. Zaś dostępne adeptom teksty nie składają się w jakiś dogmatyczny system. Są nimi różne zbiory anegdot, tzw. mondo, czyli rozmowy z mistrzem, i wreszcie koany jako werbalne narzędzia praktyki, których celem jest wyzwolenie od spekulacyjnego myślenia do czynnego doświadczania rzeczywistości z czystym umysłem. Zawarta w nich niedogmatyczna swoboda twórcza przejawia się nierzadko w szokującej formie. Przykładowo uczeń powodowany pragnieniem poznania najgłębszej tajemnicy zen zamiast odpowiedzi mistrza otrzymuje od niego uderzenie kijem bądź dziki okrzyk „Kaaatz!”. Przykładowo mistrz Rinzai daje następującą wskazówkę swoim uczniom: „Jeśli spotkasz na swojej drodze Buddę, to go zabij”. Co w kontekście nauki zen należy rozumieć jako ćwiczenie w nieprzywiązywaniu się do świętości będącym poważną przeszkodą w osiągnięciu oświecenia. Te oraz inne rodzaje tekstów zen, nieraz pełne humoru, a także wręcz absurdalne, kierujące się swoistą logiką paradoksu, w istocie odgrywają powiedzielibyśmy ludyczną funkcję pułapek zastawionych przez mistrza, polegających na wytrąceniu adepta ze schematów poznawczych, przywiązań, stereotypów będących poważnymi przeszkodami w drodze do satori.

Język zen posługuje się logiką paradoksową⁴. Dotyczy to zarówno klasycznych sztuk, jak i samej praktyki jako sztuki pustki. Największym paradoksem zen jest jego, jak proponujemy ją określić: twórcza nicość. Wspomniany już pierwszy patriarcha zen Bodhidharma, na pytanie, czym jest zen, odpowiedział: „Pusta przestrzeń i nic świętego w niej”. Zaś na następne pytanie, kim w takim razie jest on sam, odpowiedział po prostu: „Nie wiem”. Owo zdecydowane i mocne „Nic”, jak i równie mocne „Nie wiem” są istotowo obecne w sztuce pustki. Innym słowem, a jednocześnie onomatopeją, która zrobiła największą karierę w praktyce zen szkoły Rinzai (szkoły nagłego oświecenia) jest słowo-okrzyk: „Mu!”. A oto jego krótka historia opowiedziana w koanie, który jest zadawany początkującym adeptom zen. Należy zacząć od tego, że w buddyzmie wierzy się, iż wszystkie istoty mają naturę Buddy, czyli że są oświecone, chociaż tego jeszcze nie odkryły. W związku z tym kiedyś mnich zapytał mistrza Joshu, czy pies ma naturę Buddy? Na co Joshu odpowiedział: „Mu!”, co oznacza zarówno „nie”, jak i „nic”.

⁴ A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004.

Zdaniem komentatorów⁵ taka odpowiedź nie jest ani zaprzeczeniem, ani potwierdzeniem doktryny. Jeśli bowiem odpowiedź mistrza byłaby twierdząca, znaczyłoby to, że małpuje on tradycję i nie posiada własnego wglądu. Z kolei zwykle zaprzeczenie byłoby oznaką egoizmu, arogancji i stawianiem siebie ponad tradycją. Inny mistrz, Mumon przestrzega przed traktowaniem „Mu” w kategoriach zarówno nihilistycznych (nicość), jak i dualistycznych („nie ma” w przeciwieństwie do „ma”).

Współczesny komentator tego koanu Th.P. Kasulis stwierdza, że takie postawienie sprawy oczywiście niczego jeszcze nie wyjaśnia. Nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego „Mu”? Niemniej z wielu wypowiedzi różnych mistrzów zen dałoby się zrekonstruować swego rodzaju *rationalne* „Mu”, co też czyni. Zwraca on mianowicie uwagę na dwie dominujące tematyki w tych komentarzach. Jedna dotyczy zagadnienia użycia słów, które traktowane są jako puste, czyli niezdolne do przekazania prawdy doświadczenia rzeczywistości. Druga tematyka nakłania adepta, by sięgnął bezpośrednio do niedyskursywnego doświadczenia „Mu”. Innymi słowy stał się jednym z „Mu”. Wykracza ono bowiem poza dualizm potwierdzenia i zaprzeczenia. W tym sensie współczesny mistrz zen Shibayama stwierdza, wprost, że „Mu” to absolut.

Z kolei nawiązując do „Mu” jako negacji to, jak zauważa Kasulis, mamy tu do czynienia przede wszystkim z odrzuceniem pojęciowego rozumienia a jednocześnie z paradoksalnie pozytywną afirmacją rzeczywistości pozarozumowej. Jego zdaniem zarówno pies, jak i mnich oraz Joshu ugruntowani są w czymś bardziej pierwotnym niż dualistycznie myślany byt i niebyt. Z kolei profesor Masao Abe⁶, charakteryzując zagadnienie negatywności w zen, zwraca uwagę na to, że „Mu” jest mocniejszą formą negacji niż niebyt w myśli zachodniej, gdyż zawiera w sobie zrelatywizowane pojęciowo (jako formy myśli) zarówno byt, jak i niebyt wzajemnie się wykluczające. Jego zdaniem, zen poddaje fundamentalnej krytyce i odrzuca jednocześnie wszelkie obiektywizujące i substancjalne (metafizyczne) myślenie. Stojąc w pozycji niemyślenia, Suzuki mówi o doktrynie nie-umysłu lub umyśle „nie wiem”, mającym związek z codziennym doświadczeniem, z potocznością. Stąd zenistyczne oświecenie

⁵ Th.P. Kasulis, *Zen Action Zen Person*, Honolulu 1981.

⁶ M. Abe, *Zen and Western Thought*, Honolulu 1985.

nie jest kategorią metafizyczną, mimo że w różnych interpretacjach się ją niejako umetafizyznia. Paradoksalnie twórcza funkcja zenistycznej nicości polega na tym, że posługujący się nią adept zen-artysta zen nie obiektywizuje jej ani nie przywiązuje się do niej jako kategorii pojęciowej, manifestując ją zawsze w konkretnej sytuacji egzystencjalnej. Oto jeden z przykładów mondo:

Mistrz zen zapytuje jednego ze swoich zaawansowanych w praktyce uczniów: „Czy potrafisz złapać pustą przestrzeń?” „Tak” – odpowiada uczeń. „Pokaż, jak to robisz?” – prosi mistrz. Na co uczeń rozwarł ramiona i tym gestem objął pustą przestrzeń. Zdziwiony mistrz zapytał: „Czy to na tym polega? Przecież niczego nie złapałeś”. „Jaki zatem jest twój sposób?” – zapytał z kolei uczeń. W odpowiedzi mistrz zniechęca złapał ucznia za nos i mocno pociągnął. Wywołało to żywą reakcję ucznia, „Auu! To boli!”. Na co odparł mistrz: „To jest właśnie sposób, by złapać pustą przestrzeń”.

Jak owa twórcza nicość jako inspiracja zen przejawia się w sztuce performansowej, postaram się przybliżyć poprzez buddyjską reinterpretację postawy życiowej i artystycznej Marcela Duchampa, która jako inspiracja pojawiła się u jego następców – artystów antyszuki.

Buddyjski Duchamp?

Duchamp był niewątpliwie postacią zagadkową, co, jak zwraca uwagę wielu komentatorów, było z jego strony świadomą grą. Jego dzieło jest zaś czymś w rodzaju szarpiącego nerwy testu na inteligencję i nadal dla szerszej publiczności pozostaje on zagadką. Bywało, że nawet oddani mu protektorzy czasami stawiali wobec jego dzieł zakłopotani. Jako przykład podaje pracę zatytułowaną *Dlaczego nie kichnąć?* (1921). Był to asamblaż, na który składały się marmurowe kostki przypominające kostki cukru, termometr i rybia oś umieszczone w starej drewnianej klatce na ptaki. Jak pisze autorka biografii Duchampa, dzieło to, choć nie było sukcesem, to jednak było zbyt dziwne, by być jedynie czymś bezsensownym. Przykładem na to, jak trudno było zaklasyfikować owo, powiedzmy, „antydzieło” lub „nie-dzieło”, jest to, iż na wystawie znalazło się ono w gablocie wraz z fetyszami z Papui i modelami matematycznymi z Instytutu Poincare.

Sam Duchamp również nie wyjaśnia znaczenia swojego dzieła, a jedynie we właściwy sobie, żartobliwy sposób komentuje, że „Klatka ta wypełniona jest kostkami cukru, (...) ale kostki są wykonane z marmuru i kiedy je podnosisz, jesteś zaskoczony ich ciężarem. Termometr jest po to, by rejestrować temperaturę marmuru”⁷. W tym przypadku, podobnie jak w innych „wyjaśnieniach” Duchampa, mamy do czynienia z sytuacją podobną do wspomnianych już koanów zagadek bądź zdarzenia haiku. Porównanie to jest możliwe, wzięwszy pod uwagę zen-buddystyczne interpretacje jego życia i twórczości dokonane przez artystycznych następców.

W poszukiwaniu buddyjskich proweniencji Duchampa, które pozwalają interpretować jego strategie życiowo-artystyczne, a także późniejsze „kłopotliwe” nie-dzieła jego następców natrafiamy na jeszcze inny ślad, na który zwraca uwagę McEvilley. Otóż pracując w bibliotece przez pewien okres życia, Duchamp pograżył się w samotnej lekturze między innymi greckich filozofów ze szczególnym upodobaniem do sceptycyzmu Pyrrona. Sam artysta jednak nigdy nie powoływał się na poglądy Pyrrona, choć jego wypowiedzi ludzko je przypominają. Otóż Pyrron nie reprezentował żadnego pozytywnego nauczania. Na uwagę zasługują dwa poglądy głoszone przez starożytnego filozofa: „Dowodził, że nic nie jest piękne ani szpetne, ani sprawiedliwe, ani niesprawiedliwe, i podobnie w stosunku do wszystkich innych rzeczy: nic nie istnieje naprawdę, a ludzie działają na zasadzie umowy i zwyczaju. Żadna rzecz, bowiem nie jest w większym stopniu taka niż inna”⁸. Stąd odnoszenie się do świata z obojętnością. W zgodzie z Pyrronem winniśmy być bez opinii i poglądów. Dlatego też pyrronista skłania się ku postawie afazji, czyli niewypowiadania się. Pyrron nie pozostawił po sobie żadnego pisanego dokumentu. Nauczał poprzez dawanie przykładu. Pyrroniści odrzucają arystotelesowską zasadę niesprzeczności, demonstrując w jej miejsce swoje stanowisko, które nie jest ani negacją, ani afirmacją, lecz rodzajem uważności, która pozostaje neutralna i niepodzielna, a mimo to skupiona i jasna. Była nią obojętność (*apatheia*) prowadząca do ataraksji, czyli niewzruszonej spokojnej postawy nie tylko wobec kwestii filozoficznych, ale i w życiu.

⁷ J. Mink, *Marcel Duchamp. Art as Anti-Art*, Köln 2000, s. 7.

⁸ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, Warszawa 1982, s. 553.

O wpływie pyrronizmu na Duchampa świadczą jego wypowiedzi na temat sztuki, często odwołujące się do obojętności w takich sformułowaniach, jak „piękna obojętność”; „ironia obojętności”; „wolność obojętności”. Z kolei pytany o stanowisko moralne dotyczące pewnego okresu z przeszłości odpowiedział: „Nie przyjmuję żadnego stanowiska”. Zaś zapytany o krytyczne wypowiedzi o różnych artystach, stwierdzał w podobnym duchu, że „nie stawałem po niczyjej stronie”. W rozmowie z Arturem Schwarzem wyjaśniał, że nie chce być przypisany żadnemu stanowisku. Jak się wyraził: „Moim stanowiskiem jest brak stanowiska”⁹. W rozmowie z Cabanem wyznał, że w nic nie wierzy, nawet w słowo „bycie”, które jego zdaniem jest wymysłem człowieka, jest jedynie pojęciem niemającym związku z rzeczywistością. Innymi słowy, stanowisko czy poglądy pyrronistyczne, które można dostrzec w wypowiedziach Duchampa, oznaczają brak jakiegokolwiek stanowiska czy poglądu, są w istocie uniwersalnym wątpieniem. Jak pisze znakomity biograf artysty, Calvin Tomkins: „Myśl Pyrrona była w pewnych aspektach bliska głównym celom buddyzmu zen. Dla Duchampa, który w owym okresie zaczął wspominać w swoich notatkach o „pięknie obojętności”, stanowiła nieprzemijalną wartość”¹⁰. Zaś na pytanie o to, jak spędza czas, Duchamp odpowiedział: „Jestem *respirateur* – oddychaczem. Strasznie to lubię”¹¹. W tych wypowiedziach odnajdujemy analogie do Zazen, podczas którego siedzący w medytacji skupia się na oddechu oraz buddyjskiej uważności z tym związanej i towarzyszącej niezmiennie człowiekowi zen we wszelkiej aktywności.

To właśnie owa antyfilozofia Duchampa prowadziła do antyszuki. Jej dobitną manifestacją stały się przedmioty gotowe (*ready mades*), których wybór bazował na wizualnej obojętności, na totalnej nieobecności dobrego bądź złego smaku i za każdym razem był swoistym rzeczo-zdarzeniem. Zdaniem McEvilleya, oznaczają one początek trzeciego etapu twórczości, który nastąpił po porzuceniu malarstwa i po okresie lektury Pyrrona i, co za tym idzie, swoistej pyrronizacji jego postawy. Mianowicie Duchamp powraca do sztuki, lecz już jako anty-artysta walczący o „wizualną obojętność”

⁹ Th. McEvilley, *The Triumph of Anti-Art*, New York 2005, s. 22.

¹⁰ C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001, s. 115.

¹¹ *Ibidem*, s. 373.

a także o „zupełny brak dobrego lub złego smaku”. Odrzucenie smaku wedle ówczesnej teorii sztuki prowadziło do antyestetyki oznaczającej w tamtym okresie anty-kubizm.

Tak oto *ready mades* wprowadziły do sztuki pyrronistyczną obojętność. Omawiając pyrronistyczną postawę Duchampa, McEvilley nie omieszkał porównać ją z buddyjską postawą uważności, którą odniósł do negatywnego nauczania Pyrrona¹².

Choć sam Duchamp nigdzie nie odwoływał się do buddyzmu, to jednak tacy artyści, jak John Cage, Allan Kaprow, George Brecht i Dick Higgins uważali Duchampa za mistrza zen.

Rozwijając nieco ten wątek, należy zwrócić uwagę na fakt, że zainteresowanie azjatyckimi religiami nie było czymś nadzwyczajnym w kręgu dadaistów, pośród których jak wiadomo Duchamp był postacią pierwszoplanową. Przykładowo Tristan Tzara powiadał, że dadaizm był powrotem do *quasi*-buddyjskiej religii obojętności i że taoistyczny mędrzec Chuang-Tsy był pierwszym dadaistą. Podobnie Hans Arp sugerował, że wspólnie z Duchampem, Picabia i Schwitersem byli pierwszymi, którzy wprowadzili i rozpropagowali gry mądrości i jasnowidztwa uprawiane w dawnych czasach przez Chińczyków. Można powiedzieć, że to szczególnie niemieccy dadaiści byli pod wrażeniem proto-zenistycznej, taoistycznej filozofii zarówno Lao-Tsy, jak i Chuang-Tsy. Amerykański wydawca „Dada Almanach” Richard Huelsenbeck napisał wręcz, że „Dada stanowi amerykańskie oblicze buddyzmu”, czyli że „wrzeszczy, ponieważ wie, jak milczeć, działa, ponieważ wie, jak pozostać w stanie spoczynku”¹³.

Dla postduchampowskiej sztuki akcji inspiracją stały się koany. Zwane są one również „pnączkami” lub „paplaniną”. Niektóre rodzaje koanów określa się wręcz jako „wymyślne przeszkody” (*kikan*), inne jako „trudne do przeniknięcia” (*nanto*). W *Drodze zen* Wattsa czytamy, że pewien mężczyzna, który przez osiem lat praktykował zen, stwierdził, że „zen to tylko gra słów, ponieważ zgodnie z zasadą wyluskiwania drzazgi drzazgą, zen jest wyciąganiem ludzi z płataniny, w jaką się uwikłali, myśląc słowa i wyobrażenia z rzeczywistością”¹⁴.

¹² Th. McEvilley, *op. cit.*, s. 24.

¹³ *Ibidem*, s. 126.

¹⁴ A.W. Watts, *Droga zen*, Poznań 2003, s. 203.

W związku z werbalnymi zachowaniami koanowego zen jeden z komentatorów, choć nie jedyny, przyrównuje je do dadaizmu. Jako przykład przytacza Mumona, który przez sześć lat siedział z „Mu”, a kiedy osiągnął oświecenie, skomponował wiersz składający się z czterech wersów, każdy powtarzający pięć razy „Mu” z wykrzyknikiem. Praktyka z koanami w klasztorach zen czasami ocierała się o szaleństwo, zamieniając je w domy wariatów. Natomiast zainspirowani zenem konfucjaniści proponowali praktykę nagłego oświecenia poprzez stosowanie tak zwanego „sprytnego dialogu”, a także poprzez „szaleństwo” jako odrzucanie i atakowanie wszelkich świętości. Historia zen zarówno w Chinach, jak i w Japonii ukazuje wiele przykładów szalonych mistrzów, którzy posuwali się nawet do swoistych terapii szokowych nieliczących z praktyką religijną w klasztorach. Z kolei jeden z dwudziestowiecznych mistrzów nauczający w Stanach Zjednoczonych Nakagawa Soen uważany za ekscentryka w kręgach zen nauczał za pomocą sztuki. Zwykle codzienne czynności, jak przyjęcie telegramu czy zaproszenie na kawę, stawały się okazją bądź to do skomponowania haiku, bądź performansu jako „ceremonii kawy” w nawiązaniu do ceremonii herbaty. Nauczając Amerykanów zen, cytował nie tylko dawnych mistrzów, ale też Goethego i Szekspira. W Izraelu tańczył z Chasydami, uważając, że taniec jest równie istotny jak medytacja. Podczas zazen miał w zwyczaju odtwarzać ulubioną przez siebie IX Symfonię Beethovena. Do swoich artystycznych przedsięwzięć angażował flecistów, księży katolickich i ludzi wziętych wprost z ulicy.

Świadomość zen w sztuce performansu: Cage/Fluxus

Artystą, który świadomie posługiwał się strategiami koanowymi, niejako spadkobiercą w linii artystycznych „mistrzów zen” po Duchampie, był John Cage, który z kolei wywarł silny wpływ na artystów ugrupowania Fluxus. Dodajmy, że tym razem jest to już międzynarodowa grupa artystów, do której między innymi zaliczają się znani artyści pochodzący z Dalekiego Wschodu, tacy jak Yoko Ono i Nam June Paik.

Jednak zanim przejdę do Cage’a, należałoby zacząć od wpływu, jaki na artystów nowojorskich miały wykłady na temat buddyzmu

zen japońskiego uczonego, a zarazem adepta zen Daisetz Teitaro Suzukiego wygłoszone w latach 50. na Uniwersytecie Columbia. Jednym z ich najwierniejszych słuchaczy był John Cage, który to z kolei na swoich wykładach ze sztuki i kompozycji zwykł cytować Suzukiego. Uczestnikiem wykładów Suzukiego był również znany filozof sztuki postmodernistycznej Artur Danto. Porównał on te wykłady oraz ich wpływ na twórców sztuki efemerycznej lat 60. i 70. do wpływu słynnych wykładów Alexandre'a Kojève na temat Hegła wygłoszonych w owym czasie w Paryżu, które odmieniły francuską filozofię lat 60. Oto fragment autobiograficznej wypowiedzi Cage'a na temat zetknięcia się z Daisetzem Suzukim, będący jednocześnie wyrazem jego stosunku jako artysty do zen:

Pod koniec lat trzydziestych usłyszałem wykład Nancy Wilson Ross o dadaizmie i zen. Wspominam o tym we wstępie do *Silence*, dodając, że nie chcę, by moje dzieło było pomawiane o wpływ zen, choć zdawałem sobie sprawę, że zen podlega zmianom w zależności od czasu i miejsca, i nie mam pewności, czym jest tu i teraz. Czymkolwiek by było, przynosi mi radość (...) Miałem wyjątkową okazję uczęszczania na zajęcia z filozofii buddyzmu zen, prowadzone na Uniwersytecie Columbia przez Daisetz Suzuki, pod koniec lat czterdziestych. Odwiedziłem go dwukrotnie w Japonii. Nigdy nie siadywałem w lotosie, nie uprawiałem medytacji. Robię to, co robię, a wymaga to materiałów piśmiennych, krzeseł i stołów. Zanim zabiorę się do pracy, ćwiczę trochę kręgosłup i podlewam rośliny (...) Pod koniec lat czterdziestych odkryłem, dzięki pewnemu doświadczeniu (poszedłem do komory dźwiękoszczelnej na Uniwersytecie Harvarda), że cisza nie jest akustyczna. To zmiana stanu świadomości, wywrócenie wszystkiego na opak (...) Moja twórczość stała się dociekaniem niezamierzonego. Chcąc wiernie trzymać się tej nowej zasady opracowałem skomplikowane środki kompozytorskie, korzystając z operacji losowych w *I Ching*: przyjmując odpowiedzialność za stawianie pytań, nie zaś za dokonywanie wyborów.

Z kolei w innym fragmencie swojej *Wypowiedzi autobiograficznej*, w której między innymi mówi o swojej zenistycznej lekturze, powołując się po drodze na hinduistycznego Ramakrishnę, który uważał, że wszystkie religie są tym samym „niczym jeziorem, do którego spragnieni ludzie zdążają z różnych stron, nazywając jego wodę różnymi imionami. Co więcej, ta woda ma wiele różnych smaków”, w nawiązaniu doń stwierdza: „Mój smak zen pochodzi ze zmieszania humoru, bezkompromisowości i dystansu” i dodaje,

jakżeby inaczej, „Przywodzi mi na myśl Marcela Duchampa, choć w jego przypadku trzeba by jeszcze dodać erotykę”¹⁵.

Takim przełomowym dziełem artysty inspirowanym lekcją Suzukiego był utwór zatytułowany 4'33. Utwór trwający cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy składał się z trzech części sygnalizowanych otwarciem i zamknięciem pianina, w których nie pojawiły się żadne muzyczne dźwięki, a jedynie odgłosy płynące z sali wypełnionej publicznością i ewentualnie tym, co dochodziło jako hałas z zewnątrz. W tym utworze i zarazem performansie Cage przekroczył granice między muzyką a zwykłym hałasem. Tym samym, między sztuką a życiem, co współbrzmiało, jak zauważa Danto, z zenistycznym przekroczeniem między religią a życiem. Jako przykład tego ostatniego podaje anegdotę, w której mnich zen splunął na posąg Buddy, za co został skarcony. W odpowiedzi tłumaczył, że przecież uczono go, że Budda jest wszędzie. Zatem gdziekolwiek by splunął, to zawsze splunąłby na Buddę.

Swoje myślenie na temat 4'33 Cage skomentował: „Można wnioskować, że cisza ma związek z brakiem działania, które również jest charakterystyczne dla Buddyzmu (...) Życie jest Działaniem, czasami tłumaczone jako Życie jest Cierpieniem (...) Cudowną sprawą w tym wszystkim jest, kiedy zatrzymujemy działanie i natychmiast spostrzegamy, że świat się nie zatrzymał. Nie ma takiego miejsca, gdzie by się coś nie działo”¹⁶.

Jeden z komentatorów wspomnianego „dzieła ciszy” pisze, że artysta ten pragnąłby, aby odbiorca doznał swego rodzaju oświecenia (w buddyjskim sensie) na prostej drodze wsłuchiwanie się w ciszę. W rzeczy samej, o czym doskonale wiedział, nie ma czegoś takiego jak zupełna cisza. Innymi słowy, tworząc „ramy” tego krótkiego odcinka czasu, proponował wsłuchanie się w samo życie na kilka chwil.

Cage był artystą intermedialnym. Dokonał nie tylko przełamania barier między poszczególnymi sztukami, takimi jak sztuki plastyczne, taniec, muzyka, film, lecz także zgodnie z bezosobowym duchem zen przekroczył barierę egocentrycznej ekspresji zachodniego artysty, tworząc dzieła przypadku, w których udział ego artystycznego był możliwie najdalej zminimalizowany. We współpracy

¹⁵ J. Kutnik, *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 278–279.

¹⁶ *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Manet To Today*, red. J. Baas, M.J. Jacob, Berkeley–Los Angeles 2005, s. 170.

z Rauschenbergiem powstał *Automobile Tire Print* – „Wydruk koła samochodowego” auta Cage’a na papierowym pasie liczącym kilka metrów, co przypominało pędzelkowe malarstwo zen.

W ramach tego wybiórczego „buddyjskiego” portretu Cage’a należy jeszcze wspomnieć o jego performansowych wykładach, które odgrywały równie istotną rolę jak pozostałe formy twórczości. Były one, podobnie jak w przypadku Duchampa, jedną z wielu różnych strategii performansowych. Pierwszym z nich był *Odczyt o niczym*, uzupełniony później siostrzanym *Odczytem o czymś*, niebędący jakimś referatem na temat, lecz hybrydą gatunkową, czyli odczytem-poematem, któremu autor nadał formę partytury. W ten sposób zresztą jako utwory poetyckie traktował niemal wszystkie swoje teksty. „Odczyt o niczym” był przykładem konstruowania dyskursu poetyckiego według zasad stosowanych przez artystę w muzyce. Publiczność słyszała, więc jak prelegent zawiesza głos i zmienia tempo według jakiegoś z góry ustalonego schematu rytmicznego. Przykładowo w jednej części odczytu pojawił się czternaście razy refren: „Jeśli ktokolwiek jest śpiący, pozwólmy mu zasnąć”. Odczyt rozpoczynało zdanie: „Jestem tutaj i nie mam nic do powiedzenia”. Na pytanie, dlaczego nie wygłasza konwencjonalnego, informacyjnego odczytu, co byłoby najbardziej szokującą rzeczą, jaką mógłby zrobić, odparł: „nie wygłaszam tych odczytów po to, by zaskakiwać publiczność, ale dlatego, że odczuwam potrzebę poezji”¹⁷. Często twierdził, że sztuki nie trzeba rozumieć, by doświadczyć jej siły i piękna, podobnie jak nie trzeba znać zasad budowy krzesła, by na nim wygodnie siedzieć.

Jak pisze jeden z komentatorów, Cage w zgodzie z myślą Wschodu nie oddziela sztuki od życia, które jest jednością bez początku, środka i końca. W myśli Wschodu sztuka jest sposobem odkrywania tej rzeczywistości przez zjednoczenie się z nią. Owa nieegzystyczna postawa artysty w tym przypadku polega na ukrywaniu piękna po to, byśmy wszyscy mogli zobaczyć, że życie samo w sobie jest nieskończenie bogate i zmienne, czasem piękne i radosne, czasem brzydkie i smutne, ale zawsze interesujące w swej złożoności i nieprzewidywalności. Cage: „Jeśli przyjmie się taki punkt widzenia, sztuka staje się rodzajem eksperymentalnej stacji, w której wypróbujemy się życie; człowiek nie przestaje żyć, kiedy zajmuje się

¹⁷ *Ibidem*, s. 46.

tworzeniem sztuki, a kiedy zajmuje się życiem, na przykład wygłaszając, tak jak ja w tej chwili, odczyt o czymś i o niczym, nie przestaje tworzyć sztuki”¹⁸. W ten sposób Cage zmierzał ku idei sztuki totalnej, która powinna służyć umacnianiu jedności życia i podkreślaniu jego samoistnej wartości.

Podobnie jak jego buddyjski mistrz, Cage starał się poprzez prezentacje swoich odczytów-poematów (wykładowych performansów – A.Sz.) nauczyć słuchaczy korzystania w sposób twórczy, tyleż nieskrępowany, ile zdyscyplinowany, z wolności, jaką zdobywamy, odrzucając schematy i odruchy myślowe, ukształtowane przez racjonalistyczny światopogląd.

Jak już wspomniałem, Cage zainspirował wielu artystów, którzy pod jego kierunkiem studiowali kompozycję i szerzej sztukę, czerpiąc pełnymi garściami bardziej z życia niż ze sztuki. Należą do nich artyści z kręgu Fluxus. Ten artystyczny ruch zapoczątkowany został przez George’a Maciunasa, twórcy pisma o takim tytule, które w założeniu miało być skierowane do litewskich emigrantów mieszkających w Nowym Jorku. Jednak na skutek nieprzewidzianych okoliczności „Fluxus” stał się nazwą-hasłem dla szerokiego kręgu praktyk w połowie lat 60. Dotyczyły one filmów, książek, rzeźb, poezji, koncertów, które często mieszały się ze sobą, tworząc hybrydalne działania o charakterze intermedialnym – plasujące się pomiędzy gatunkami. Przykładowo jeden z artystów Fluxus Ken Friedman, nawiązując do filozofii zen, w swojej notce proponuje następujące działanie (utwór): „Zen ma miejsce kiedy: / Jakieś umiejscowienie / jakiś fragment zlokalizowanego czasu / Związała choreografia”. Co, według niego, może zostać zrealizowane jako obraz, asamblaż, wiersz, prywatny lub publiczny performans, jako myśl lub nawet jako temat pracy magisterskiej, a być może wszystko to naraz.

Twórcy z tego kręgu próbowali w swej praktyce artystycznej obudzić na nowo doświadczenie tego, co znaczy być zwykłą ludzką istotą. Artystę pojmowali nie jako egotycznego twórcę dzieła sztuki, lecz jako medium, funkcjonariusza wspomagającego siły natury. Dzieło sztuki natomiast pojmowali nie w sensie, „czym ono jest”, lecz w sensie, „jak ono jest”.

Danto jako przykład podaje dzieło Dicka Higginsa *Winter Carol*, w którym instruował on odbiorcę, by wsłuchiwał się w odgłos

¹⁸ J. Kutnik, *op. cit.*, s. 98.

opadających płatków śniegu. Ten sam Higgins w jednej ze swoich wypowiedzi stwierdza, że dla flux-artystów „filiżanka do kawy może być piękniejsza od zmyslnych figurek (...) Chłupanie mojej stopy w moim buciku może być znacznie piękniejszym dźwiękiem od wymyślnej muzyki organowej”¹⁹.

W tym kontekście mowa jest o „wyobraźni przypadku”, jak nazywał to George Brecht. W jej ramach dokonał on rozróżnienia na przypadek podświadomy, występujący we freudowskim surrealizmie (stąd między innymi bierze się zainteresowanie sztuką ludzi chorych psychicznie) oraz kontrolowany przypadek mechaniczny odwołujący się do Duchampa. Brecht, nawiązując do filozofii zen, określa swoje prywatne *Events* („Zdarzenia”), wobec których stawia się w roli reżysera, jako „małe akty oświecenia”²⁰. Oto jego „Trzy zdarzenia telefoniczne” / kiedy zadzwoni telefon, zezwala się by dzwonił aż do chwili gdy przestanie / kiedy zadzwoni telefon, słuchawka zostaje podniesiona, a następnie położona z powrotem / kiedy zadzwoni telefon, zostaje odebrany. / Uwaga performansowa: każde ze zdarzeń obejmuje czas trwania wynikający z okoliczności²¹.

Pod wpływem Cage’a wiele utworów performansowych Fluxus miało związek z szeroko pojętą muzyką, której bliżej było do intermedialnego wydarzenia w równym stopniu wizualnego z użyciem lub bez użycia instrumentów muzycznych czy też wydobywaniem dźwięku z różnych sytuacji życiowych. Choć strukturalnie rzecz biorąc, składały się nań dźwięki, cisza, trwanie w czasie wyznaczonym przypadkowymi okolicznościami. Na przykład Le Monte Young nazywający siebie nie wykonawcą, a „zapowiadającym” (*announcer*) proponuje następującą „Kompozycję nr 5 1960 (...) Wypuść pewną ilość motyli w pomieszczeniu, w którym odbywa się wystąpienie. Kiedy kompozycja się zakończy, sprawdź, czy na pewno wszystkie motyle odleciały na zewnątrz. Kompozycja może być dowolnej długości, lecz gdy jest możliwy nieograniczony czas jej trwania, wtedy drzwi i okna mogą zostać otwarte jeszcze przed wypuszczeniem motyli”. Autor kompozycji zagadkowo stwierdza, że w tym przypadku mamy do czynienia z paradoksalnym doświadczeniem słuchania czegoś, co zwykle przeznaczone jest do ogląda-

¹⁹ D. Higgins, *Intermedia i inne eseje*, Warszawa 1985, s. 115.

²⁰ *Fluxus Reader*, red. K. Friedman, New York 1998.

²¹ *Ibidem*.

nia, z czymś, co jest pomiędzy dźwiękiem a ciszą. Z paradoksalnym „zobaczeniem dźwięku” mamy miejsce w koanie: „jaki jest dźwięk jednej ręki klaszczącej?”. Uczeń w odpowiedzi może uderzyć mistrza. Odpowiedzią jest bowiem sam dźwięk demonstrowany akcją. Z kolei w komentarzu Mumona do koanu: „dlaczego na dźwięk dzwonu mnich wkłada szatę?”. Mumon w odniesieniu do tegoż koanu, odrzucając jakiegokolwiek werbalne wyjaśnienie, ukazuje paradoks słyszenia i widzenia: „Jeśli używasz swoich uszu do słuchania, to trudno będzie ci zrozumieć; jedynie wtedy, kiedy słyszysz oczami będziesz blisko tego”.

Nawiązując do buddyizmu zen, Emmet Williams w przewrotny sposób zwraca uwagę na co najmniej jedną wspólną cechę, jaką dzielą ze sobą mistrzowie zen i mistrzowie Fluxus, a jest nią niezwykła wprost trudność w wyjaśnieniu zewnętrznemu światu, czym jest to, czego są mistrzami?

W swej metodzie twórczej artyści Fluxus posługiwali się krótkimi słownymi notacjami o charakterze instruktażowym skierowanymi na bezpośrednie doświadczenie wykonawcy. Higgins określa ten rodzaj działania jako dzieło przykładowe, w którym myśl rozwija się poprzez ucieleśnienie. Scenariusze zdarzeniowe (*event scores*) Fluxus zwykle są tak krótkie jak wypowiedzi koanowe i tak samo jak one dotyczą zwykłych, wręcz banalnych zachowań. Sugerują jedynie pewne parametry wykonawcze, pozostawiając wykonawcy swobodę co do własnej formy, jaką im nada. Przykładowo Takehisa Kosugi, który w swojej twórczości eksperymentuje z różnymi partiami ciała, nawiązuje bezpośrednio do wspomnianego koanu z ręką w swoim scenariuszu, który określił jako „Chironomia 1” proponuje: „Wystaw rękę przez okno na dłuższy czas”. Dodajmy, że chironomia to sztuka lub nauka, która zajmuje się poruszaniem rąk zgodnie z regułą, tak jak w pantomimie lub podczas przemówienia. W komentarzu autor podkreśla, że nie chodzi jedynie o czas, ale wraz z pojawiającym się bólem o doświadczenie trwania, a także o paradoksalne doświadczenie oddzielenia, które w istocie nie jest oddzieleniem, będąc jednym i tym samym ciałem: tego, co na zewnątrz – za oknem (bywało też za drzwiami) i co jedynie oglądała publiczność i tego, co wewnątrz – reszta ciała artysty, które pozostaje niewidoczne. Podobnie w koanie „odgłos jednej ręki klaszczącej” nie mamy do czynienia z ręką jako obiek-

tem, lecz z działaniem w kontekście, które wykracza poza dualizm podmiotu i przedmiotu.

Jednym z buddyjskich aspektów, poprzez które można spojrzeć na twórczość Fluxus jest również omawiana wyżej uważność. Poeta i wydawca związany z Fluxusem Jackson MacLow, wprost odwołując się do buddyjskiej uważności jako zwykłej, a nie wybiórczej uwagi bez przywiązywania się stwierdza, że dzieła sztuki mogą ją wspomagać dzięki prezentowaniu zjawisk, które nie są rezultatem wyboru w odniesieniu do smaku estetycznego lub preferencji samego artysty (Duchamp pyta, jak stworzyć dzieło, które nie byłoby dziełem sztuki?). Jednym ze sposobów na to, by przybliżyć zjawiska czy język sztuki odbiorcy, choć nie jedynym, jest działanie na zasadzie przypadku lub innych względnie nieegoistycznych metod, w których smak artystyczny, namiętności i uprzedzenia występują w o wiele mniejszym stopniu, niż to miało miejsce w przypadku dzieł tworzonych w bardziej tradycyjny sposób. Jednocześnie bardziej interesuje go sposób prezentacji niż sama treść prezentacji. Uważność nie wybiórcza (*choiseless attention*) w sztuce może zostać wzmocniona dzięki działaniom, w których uczestnik akcji, postrzegając zjawiska bez uprzedzenia i przywiązania, tworzy rodzaj psychicznej przestrzeni, w której każda postrzegana przez niego rzecz jest tak samo znacząca, lub bez znaczenia jak każda inna. Jest to rodzaj odbioru ze świadomością zen bez przywiązywania się i bez uprzedzenia. Jedną z metod tworzenia takiej przestrzeni jest, zdaniem Waltera De Marii zaangażowanie w tak zwane „nieznaczące dzieło” (*meaningless work*)²². Uczestnik takiego działania doświadcza pełnego zaangażowania w coś, co jest bezcelowe czy wolne od celowości. Jak pisze: „Przez nieznaczące dzieło rozumiem takie, które nie daje pieniędzy ani też żadnych korzyści w osiągnięciu celu. Dobrym przykładem takiego bezcelowego dzieła będzie przekładanie drewnianych kłoców z jednego pudła do drugiego, a następnie z powrotem do pierwszego, tam i z powrotem, tam i z powrotem itd. Lub kopanie dołu i ponowne zasypywanie go. Składanie listów w sekretarzyku można uznać za bezcelowe dzieło z zastrzeżeniem, że nie jest się sekretarką i od czasu do czasu rozsypuje się je na podłodze, by tym samym nie mieć żadnego poczucia, że się czegoś dokonało”.

²² *Ibidem*, s. 106.

Ten rodzaj zaangażowania w sam proces bez celu może mieć miejsce zarówno w warunkach gdziekolwiek skierowanej uwagi, jak i roztargnienia.

Przez swoje „bezczelowe dzieła” Fluxus, zdaniem Maciunasa, był intermedialnym krokiem w całkowitym rozkładzie sztuki. Zamiast sztuki ustanowił konkretyzm i antysztukę. Zasługa konkretystycznego artysty Fluxus polega na tworzeniu pojęcia czy metody, dzięki którym forma tworzy się niezależnie od niego. Antysztuka występuje przeciwko sztuce jako profesji i sztuczności. Oznacza to w odniesieniu do artystów Fluxus, że tworzą oni swoje dzieła, czerpiąc ze zwykłej codzienności bez estetycznych zamiarów. Ona po prostu staje się tak jak deszcz.

Świadomość zen jako twórcza nicość czy zen-performans (rozumiany przeze mnie jako zazen i koan) sprawia, że każda życiowa aktywność, każdy przedmiot może stać się sztuką-nieszuką. Czy, jak głosił Beuys, „każdy artysta” na zasadzie, że każdy posiada naturę Buddy, na jakiej opiera się buddyzm zen. Należy jednak dodać, że artyści Fluxus wywodzą się z różnych dyscyplin artystycznych, takich jak poezja, muzyka czy rzeźba, co skutkuje, nawiązując do twórczej nicości, odmiennymi „warsztatami pustki”. Zawsze jednak z użyciem ciała, instrumentów muzycznych i różnych innych przedmiotów w znaczeniu, które określam jako plastyczno-medialne. Na przykład poeta Robert Filliou wspólnie z Knowles są autorami swego rodzaju zen-performans jako Zazen – tylko siedzenie (patrz wyżej): *Yes – an action poem* („Tak – poemat aktywny”). Podczas wystąpienia składającego się z dwóch części poeta siedział na ziemi ze skrzyżowanymi nogami, podczas gdy jego partnerka czytała „traktat” na temat podstawowych fizjologicznych funkcji ciała poety: „Krew poety”, „Oddech poety”, „Układ pokarmowy poety”, „Mózg poety” itd. Po odczytaniu traktatu poeta wstał i wyrecytował część drugą poematu o następującej treści: „Tak. Jako, że nazywam się Filliou, tytuł wiersza brzmi: /LE FILLIOU IDEAL/ Jest to wiersz aktywny i mam zamiar go wykonać. / Jego partytura (*score*) jest następująca: / nie decydowanie / nie wybieranie /nie chcenie / nie posiadanie / świadomość jaźni / czujność / SPOKOJNE SIEDZENIE, / NIEDZIAŁANIE”. W przypadku tej akcji mamy do czynienia z plastyczno-medialnym warszatem pustki, który nazwałbym „Ciało-publikacje”, gdzie właśnie ciało poety jest elementem animującym to zdarzenie sztuki życiowej w rozumieniu twórczej nicości.

Jeśli chodzi o plastyczno-medialny wyraz partytur fluxusowych w ich twórczej nicości, to szczególnie uwidaczniają się one w twórczości Yoko Ono. Na jej inspiracje, podobnie jak w przypadku pozostałych wymienionych przeze mnie artystów, złożyły się zen i Duchamp, i swego rodzaju mentalne malarstwo określane jako *instruction paintings*. Jej prace uderzają prostotą wyrazu. Jak sama stwierdza, w duchu koanowego paradoksu pragnie ona stworzyć przestrzeń dla myśli nie do pomyślenia. Jest to nawiązanie do zenistycznego umysłu przed myśleniem lub umysłu „nie wiem”. Swoją misję artystyczną formułuje następująco: „Naturalnym stanem życia i umysłu jest złożoność. To, co w tym względzie może zaproponować sztuka, (jeśli cokolwiek może – jak mnie się wydaje), to brak złożoności, próżnia, dzięki której możesz osiągnąć spokój umysłu”²³. Artystka wyraża nadzieję, że odbiorca po akcie doświadczenia jej „pustki” powraca do świata złożoności już z innym nastawieniem. Jej sztuka posługuje się środkami bardzo oszczędnymi. Oto pierwszy z brzegu przykład partytury kreującej przestrzeń dla myśli nie do pomyślenia: „Utwór słoneczny / Patrz na słońce, aż stanie się kwadratem”. Niektóre prace Yoko Ono były ledwo zauważalne w swoim minimalizmie, powiedzielibyśmy „koanowym”, jak na przykład zapalenie zapałki i pozwolenie na to, by wypaliła się do końca.

Utwór na wiatr z prostą instrukcją: „Zrób drogę wiatrowi”. Jego wykonanie odbyło się na dwa sposoby. Raz był to duży wentylator ustawiony na scenie. Innym razem publiczność została poproszona o rozsunięcie nieco krzeseł, by zrobić drogę dla wiatru. Swoją muzykę Yoko Ono nazywa praktyką zen, jaką jest chodzenie, siedzenie, leżenie, praktyka całkowitej uważności dotyczącej wszystkiego, co pojawia się w polu doświadczenia jako poszczególne *dharma* (rzecz-zdarzenie) w całej swej pełni (buddyjska takosć) poza ramami zwykłej użyteczności.

Jak już zaznaczyłem wyżej, ważną inspiracją dla Yoko Ono był Duchamp. Co ciekawe, dotyczy to również jej działań z wiatrem mających związek tym razem z „koanem” Duchampa. Chodzi o jej *Malarstwo dla wiatru* (zrób dziurę w obrazie; pozostaw ją na działanie wiatru), które nawiązuje do *Nieszczęśliwego ready made* (zawieś podręcznik do geometrii na balkonie, pozostaw go tam na działanie wiatru i deszczu). Z kolei inna wersja *Malarstwa dla wiatru* zawie-

²³ *Ibidem*, s. 113.

ra taką instrukcję: „Wytnij otwór w worku wypełnionym jakimkolwiek rodzajem ziarna i umieść go w miejscu, gdzie jest wiatr”.

Nie wszystkie „koanowe” wystąpienia i partytury Yoko Ono miały tak pogodny charakter. Skądinąd wiadomo, że w praktyce koanowej mamy do czynienia z przykładami zachowań szokująco gwałtownych. Choć wszystkie one przynależą do *upaja*, czyli stosowanych z mądrością i współczuciem, zręcznych środków w służbie oświecenia. Zatem do bardziej niepokojących prac artystki należy na przykład *Utwór głosowy na sopran*, w którym proponuje krzyk przeciw wiatrowi, przeciw ścianie, przeciw niebu. W koanowej historii przypomina to okrzyk „Kaa” mistrza Rinzai, który miał obudzić kluczącego meandrami na drodze do poznania pustki. Innym przykładem jest jej słynny *Utwór cięty*, podczas którego siedziała w medytacji z parą nożyczek u boku i zapraszała publiczność do obcinania dowolnego kawałka własnego ubrania. Dodajmy, że ten ostatni inspirowany był „Wielką szybą” Duchampa zatytułowaną *Panna młoda rozbierana przez kawalerów*.

W ten sposób artystka realizuje swoje pragnienie, by samo życie było zdolne do asymilowania go przez sztukę. Jak pisze Bass w eseju o tej twórczości: artystka pragnęła w ten sposób, podobnie jak Siddhartha, wyzwolenia od cierpienia oraz podobnie jak Maciunas, pragnęła eliminować rolę artysty jako osoby, która „wykonuje” dzieło dla odbiorcy. W swoim manifestie artystycznym Yoko Ono stwierdza, że: „Jedynym dźwiękiem, który ma dla mnie znaczenie, jest dźwięk umysłu. (...) Jest w nim wiatr, który nigdy nie umiera”. Tym wiatrem jest poruszający się umysł. Umysł, który – jak mawiał Cage – „jest częścią powietrza”, który potrafi przekraczać „złudzenia świadomości” i swobodnie latać. Owo „latanie” nawiązuje do kilku utworów Yoko Ono na ten temat zapoczątkowanych obrazem z napisem zapraszającym do latania.

Podsumowanie

D.T. Suzuki, mówiąc o świadomości zen, zwraca uwagę na jej z natury rzeczy ugruntowanie w ontologicznej, kosmicznej nieświadomości. Sama świadomość jest czymś sztucznym, co wyewoluowało z oceanicznej nieświadomości i w wyniku czego mamy na-

ukę. Jego zdaniem jednak „Nauka, z definicji, nigdy nie może dać nam poczucia całkowitego bezpieczeństwa i nieustraszoneści, które jest wynikiem naszego odczucia tego, co nieświadome”²⁴. To właśnie w odniesieniu do owej kosmicznej nieświadomości możemy powiedzieć, że o ile nie wszyscy możemy być naukowcami, o tyle wszyscy możemy być artystami nie tyle w znaczeniu profesjonalnym, ile w znaczeniu życia jako takiego. Jak pisze: „w rzeczy samej wszyscy urodziliśmy się jako artyści życia, nie wiedząc zaś o tym, większość z nas nie korzysta z możliwości, jakie ten fakt nam daje”²⁵. W rezultacie gmatwamy swoje życie różnorodnymi pytaniami, na które nie ma jasnej odpowiedzi. Przy czym narzędziem i materiałem artysty życia jest on sam: „Cały jego materiał, wszelkie przybory, cała techniczna zręczność jest z nim od czasu jego narodzin, może nawet zanim się urodził” i dla wyjaśnienia dodaje: „ciało, które mamy, jest materiałem odpowiadającym płótnu, rzeźbiarskiemu drewnu czy kamieniowi albo glinie, skrzypcom czy fletowi muzyka, strunom głosowym śpiewaka. Wszystko zaś, co należy do ciała, jak dłonie, stopy, tors, głowa, trzewia, nerwy, komórki, myśli, uczucia, zmysły – wszystko, co stanowi o indywidualności i osobowości – jest zarówno materiałem, jak i narzędziem, w którym i za pomocą którego jednostka przekształca swój twórczy geniusz w kreowanie, postępowanie, we wszystkie formy działania, faktycznie w samo życie”²⁶.

Zdaniem Suzukiego względne pole świadomości gubi się gdzieś w nieznanym. Jednak gdy w akcie zenistycznego wglądu zostaje ono rozpoznane, wtedy wkracza do zwykłej świadomości i wprowadza w nią właściwy porządek do wszelkich męczących człowieka komplikacji. Zatem, jak pisze: „czy nie możemy nazwać tego nieznanego kosmiczną świadomością lub źródłem wszelkiej twórczości, w którym nie tylko wszyscy artyści karmią swoje aspiracje, ale nawet my, zwykłe istoty, zyskujemy możliwości, każdy wedle swoich naturalnych zdolności, aby zwrócić swoje życie ku czemuś takiemu jak prawdziwa sztuka?”

²⁴ D.T. Suzuki, *Wykłady o buddyzmie zen*, [w:] E. Fromm, D.T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, Poznań 2000, s. 27.

²⁵ *Ibidem*, s. 28.

²⁶ *Ibidem*, s. 28–29.

Jeden z największych eksponentów zenu na Zachodzie Alan Watts krytykuje artystów powołujących się na zen za to, że w ten sposób tłumaczą oni cokolwiek – płótna zamalowane na biało, muzykę, która jest zupełną ciszą, porozrzucane bezładnie strzępy podartego papieru, pozwijane kable, ułożone w stos opony samochodowe itd. Zwraca uwagę, że choć zen w swej najgłębszej intuicji zakłada nieistnienie jakiegoś stałego punktu oparcia, z którego wszystko można by wywodzić, to jednak nie oznacza to braku rozróżnienia między dobrem a złem, jak również stosowania się do określonych ram, także artystycznych. Podczas gdy, jak zostało to ukazane, „zenowi” artyści Fluxus odrzucają ramy sztuki, łącząc ją z życiem i poddając się przypadkowi. Dla Watta taka „bez-ramność” (określenie A.Sz.) w sytuacji, gdy wszystko staje się sztuką, prowadzi do absurdu polegającego na tym, że dzieło sztuki nie powinno wystawiać się w galeriach, podpisywać ani sprzedawać, gdyż w przeciwnym razie będzie to tak samo niemoralne jak dajmy na to sprzedawanie księżycy czy podpisywanie istniejącej góry własnym nazwiskiem. W tym miejscu można dodać, że podobne działania miały też miejsce w sztuce konceptualnej. Poza tym Watts powołuje się na klasykę sztuki zen, którą znamy pod postacią malarstwa czy haiku, będących równocześnie charakterystycznymi wytworami kultury japońskiej w określonym czasie. Z ducha sztuki zen wynika jednak, że może on przybierać różne formy kulturowe, a także różne nieznanne wcześniej formy sztuki. Do takich należy choćby zachodnia antyszuka w wydaniu sztuki życiowej.

Artyści inspirowani zen niekoniecznie muszą być buddystami, czyli nie muszą dążyć do osiągnięcia oświecenia. Zetknięcie się z zen podziało na nich jak odświeżające nowe odkrycie zarazem bliskie ich intuicjom. Zdaniem Brechta oznacza ono, że zarówno bycie artystą, jak i sztuka to raczej stany umysłu, w tym przypadku akty *chance-imagery* („wyobraźni-przypadku”).

Nawiązując do opisanych wyżej praktyk performansowych opartych na świadomości zen, można powiedzieć, że w tych aktach zawierają się jednocześnie siedzenie zen pod postacią uważności skierowanej na dowolny obiekt i dowolne działanie, jak i koan, tym razem również jako swoisty czynnik nierozstrzygający związku pomiędzy sztuką, antyszuką a życiem. To ostatnie, podobnie jak inicjacyjny koan „Mu” będący pytaniem o naturę Buddy u psa,

znajduje swoją analogię w równie inicjacyjnym pytaniu-problemie sformułowanym przez Duchampa: „jak stworzyć coś, co nie byłoby dziełem sztuki?”

Bibliografia

Abe M., *Zen and Western Thought*, Honolulu 1985.

Buddha Mind in Contemporary Art, red. J. Baas, M.J. Jacob, Berkeley–Los Angeles–London 2004.

Dogen sen, Fukan zazengi, przekład i komentarz M. Kenert, Kraków 2003.

Estetyka japońska. Antologia, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001.

Estetyka transkulturowa, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.

Fluxus Reader, red. K. Friedman, New York 1998.

Hadot P., *Czym jest filozofia starożytna?*, przeł. P. Domański, Warszawa 2000.

Higgins D., *Intermedia i inne eseje*, Warszawa 1985.

Kasulis Th.P., *Zen Action Zen Person*, Honolulu 1981.

Kozyra A., *Filozofia zen*, Warszawa 2004.

Kutnik J., *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2.

Marcel Duchamp. Artist of the Century, red. R.E. Kuenzli, F.M. Nauman, Cambridge, Ma.–London 1996.

McEvilley Th., *The Triumph of Anti-Art*, New York 2005.

Mink J., *Marcel Duchamp. Art as Anti-Art*, Köln 2000.

Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Manet To Today, red. J. Baas, M.J. Jacob, Berkeley–Los Angeles 2005.

Soshitsu Sen XV, *Tea Life, Tea Mind*, Tokyo–New York 1979.

Suzuki D.T., *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Warszawa 1979.

Suzuki D.T., *Wykłady o buddyźmie zen*, [w:] E. Fromm, D.T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyżm zen i psychoanaliza*, Poznań 2000.

Szymańska B., *Kultury i porównania*, Kraków 2003.

Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001.

Watts A.W., *Droga zen*, Poznań 2003.

Inspiracje fezańskie

Mechanizm inspiracji w sztuce jest złożony, niejednorodny i nie w pełni poznawalny. Umysł artysty odbiera świat zewnętrzny i wewnętrzny zgodnie z osobistymi właściwościami poznawczymi. Również interpretacja i przetwarzanie powstałych wyobrażeń odbywa się w sposób niepowtarzalny. Przemyslenia, emocje i przeżycia estetyczne przenikają się w umyśle artysty i łączą ze sobą. W ich wyniku powstaje nowa jakość: nowe dzieło sztuki, nowa koncepcja, nowa teoria. Może stać się inspiracją dla innego twórcy, który przetwarza dalej pierwotne doznania w ramach wyznaczonych przez własną indywidualność.

Te same zjawiska możemy analizować także z innego punktu widzenia: nie psychologii twórcy, lecz socjologii kultury. Artysta zanurzony w swoim czasie poddany jest wpływom wartości, poglądów, wzorów, standardów, autorytetów, które są w nim uznawane. Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy się z nimi utożsamia, jak i wtedy, gdy się sprzeciwia. Rozumiejąc unikalność jego psychiki, próbujemy zobiektywizować jej znaczenie w procesach twórczych poprzez wskazanie ich szerszego kontekstu kulturowego i trwałych elementów przekazu artystycznego: kodu, w którym dokonuje się komunikacja między twórcą i odbiorcą. Mamy tu do czynienia z inną formą inspiracji. Z punktu widzenia wolności twórczej może mieć ona także

charakter negatywny. Artysta jest skrepowany doktryną, od której nie wolno mu odejść, czy konwencją, której nie wolno mu złamać. Może jednak znajdować spełnienie w ich ramach, może nie mieć potrzeby nowych, płynących spoza nich, inspiracji.

Czy jednak tylko indywidualność i środowisko stanowią przesłanki aktu twórczego? W danej epoce jego kształt wyznaczany był zawsze również przez materię, przez dostępną artyście technologię i stosowaną technikę. Są koncepcje, które nie znalazły konkretyzacji w dziele sztuki i nie stały się inspiracją dalszego rozwoju właśnie z powodu niemożności pokonania opozycji między duchem i materią. Są jednak także takie obszary sztuki, w których inspiracja twórcy podporządkowuje się właściwościom materii, którą przekształca, i technice, którą stosuje.

166

W 2008 roku, w ramach współpracy Krakowa i Fezu, studenci naszej uczelni odbyli staż w Maroku. Zetknięcie z odmiennością sztuki islamu stworzyło pole do refleksji o naturze inspiracji artysty. Istotny jest dla niej sposób pojmowania indywidualności i swobody twórczej w środowisku zdominowanym przez światopogląd religijny i wierność tradycji, także w zakresie technologii i techniki.



Fez wraz z Rabatem, Meknesem i Marrakeszem należy do grupy tzw. cesarskich miast Maroka. Założony został w 789 roku przez władcę Idrisa I, potomka Mahometa. Powstały w dolinie rzeki zasobnej w wodę przez cały rok, wkrótce rozrósł się na sąsiednie, nachylone ku sobie stoki dwóch wzgórz. Następca założyciela, Idris II, ustanowił tu pierwszą stolicę Maroka.



Na początku IX wieku miasto powiększyło się dzięki napływowi uchodźców. Najpierw przybywali z Kairuanu w Tunezji, a potem z Kordowy (Kordoby) w Andaluzji, wypędzeni przez Omajadów. Od nazw miejsc ich pochodzenia wywodzą się nazwy najstarszych dzielnic miasta: Karawijji (Qarawiyyi) po stronie zachodniej rzeki i Andalous po stronie wschodniej. Początkowo zachowywały odrębność i miały własne umocnienia. Od końca XIII wieku obie części noszą już wspólną nazwę Fez el-Bali, Stary Fez, dla odróżnienia od Fez el-Jadid (Dżadid) – Nowego Fezu. Nowy Fez, zbudowany przez Marynidów (Merenidów), nową dynastię pochodzenia berberyjskiego, nieufną wobec rdzennych mieszkańców miasta, był twierdzą otoczoną murami, połączoną z pałacem królewskim, mieszczącą centrum administracyjne i wojskowe. Kolejna część miasta (Ville Nouvelle) powstała dopiero w pierwszej połowie XX wieku, w czasach protektoratu francuskiego.

Miasto przeżywało zmienne losy polityczne i gospodarcze. Kilkakrotnie wynoszone było do rangi stolicy państwa, później traciło znaczenie na rzecz Marrakeszu, Meknesu i Rabatu. Zawsze stanowiło jednak intelektualną stolicę Maroka.

Wiek XX przyniósł narastającą degradację substancji urbanistycznej Starego Fezu i jego tkanki społecznej. Mimo że w 1981 roku medina Fez el-Bali¹ została wpisana na listę światowego dziedzictwa kultury UNESCO, stare miasto niszczało. Urokliwa płatanina kilku tysięcy uliczek i zaułków wśród domów o przekrzywionych ścianach zamieniała się stopniowo w pełen zagrożenia, niebezpieczny do przebycia labirynt. Problemem stawał się nie tylko stan zabytków, nawet tych najbardziej znanych, jak meczety, medresy, pałace, ale również sposób dotarcia do nich. Konieczne okazało się wytyczenie głównych ciągów komunikacyjnych, będących również drogami ewakuacyjnymi.

168

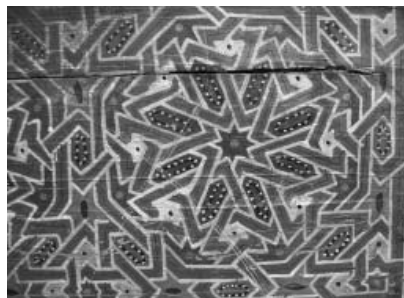


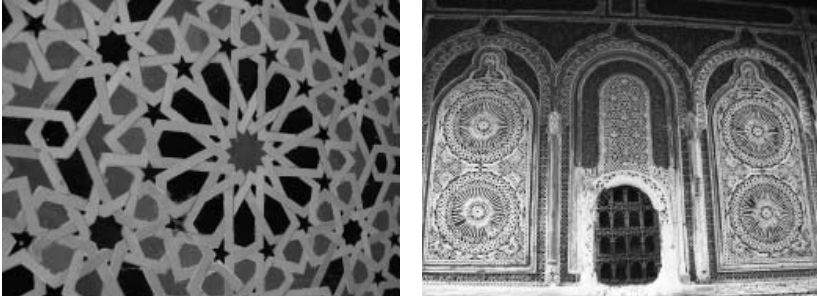
Jednocześnie medina zaczęła się wyludniać. Niszczące domy prywatne nie zachęcały mieszkańców do pozostawiania w rodzinnych siedzibach. Wyprowadzali się, zamykając swoje sklepiki

¹ Termin medina oznacza starą centralną dzielnicę miasta (przeważnie w krajach Maghrebu). Obok domów mieszkalnych znajdują się w niej główne meczety, medresy (madrasy, szkoły muzułmańskie), budynki użyteczności publicznej i bazyry.

i warsztaty, zajmujące zazwyczaj pomieszczenia od frontu na parterze. Przyjezdni, zatrzymujący się w nowoczesnych hotelach Ville Nouvelle, nie mogli oczekiwać od mieszkańców Fez el-Bali życia w malowniczej ruinie. Obecnie władze komunalne starają się zahamować proces opuszczania zabytkowego miasta, między innymi poprzez współfinansowanie remontów budynków. Niektóre stare domy kupili zagraniczni miłośnicy kultury marokańskiej, dokonując ich restauracji.

Starania o zachowanie Starego Fezu napotykają trudności wynikające z charakteru miejscowego środowiska naturalnego. Miasto zbudowane jest w strefie wstrząsów sejsmicznych. Pomimo stosowania od wieków sprawdzonych i stosunkowo odpornych na wstrząsy technik budowlanych, wiele domów ma popękane mury i grozi zawaleniem. Poza tym zabudowane zbocze poprzecinane jest podziemnymi kanałami, których bieg nie jest do końca rozszyfrowany przez miejscowych urbanistów. Występują tu również źródła i okresowo wzbierające potoki, podtapiające budynki. Powoduje to zwiększenie poziomu wilgotności, co z kolei przyczynia się do wzrostu pleśni, zagrzybienia i rozwoju roślin rozsadzających korzeniami słabą strukturę murów. Fasady starych budynków w strefie przyziemia pozbawione są tynku do wysokości człowieka. Widać kruszące się cegły i osypującą zaprawę. Powyżej ściany zazwyczaj pokryte są białymi wykwitami soli i cienkimi łuskami odspojonej zaprawy. Wnętrza, również narażone na wilgoć wstępującą i częste zalania wodą deszczową, wymagają o wiele bardziej skomplikowanych prac restauracyjnych. Ulegają rozkładowi liczne elementy drewniane, zarówno zdobnicze, jak i konstrukcyjne. Mozaiki niszczeją, tracąc fragmenty. Stiuki wiszą odspojone od ścian, zaciera się ich delikatny relief.



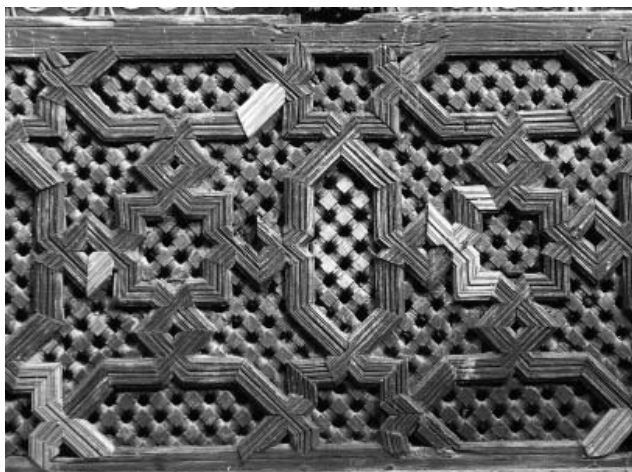


Aby konserwacja i restauracja nie wprowadzały obcych stylowo i technologicznie elementów, powinny być prowadzone pod kierunkiem specjalistów przez odpowiednio przeszkolonych miejscowych rzemieślników. Zatrzymanie ich „w murach” Starego Fezu nie tylko jako rdzennych mieszkańców, ale i posiadaczy cennej wiedzy z zakresu technik i technologii stosowanych w miejscowym budownictwie, jest kolejnym powodem prowadzenia akcji rewitalizacji medyny. Warunkiem utrzymania obiektów zabytkowych na światowej liście dziedzictwa kulturowego jest bowiem przestrzeganie zasady autentyczności.

Najsłynniejsze zabytki uzyskały już stosowną opiekę konserwatorską. Zwiedzając wnętrza odrestaurowanych budynków, z satysfakcją zauważamy wysoki poziom prac zgodnych z obowiązującymi w świecie kryteriami konserwatorskimi. Pracujący przy obiektach rzemieślnicy odtwarzają brakujące elementy, stosując rodzime, używane od wieków, surowce i techniki. Zrekonstruowane fragmenty wystroju ścian zaznaczone są nieco jaśniejszym kolorem użytej zaprawy. Podobną zasadę stosuje się przy rekonstrukcji elementów drewnianych. Delikatne odróżnienie nie razi. W przypadku arabesk, zaniechanie odtworzenia brakujących detali zaburzałoby odbiór estetyczny zabytku, wprowadzając nowy rodzaj wzoru – destrukcję. Wygląd rekonstruowanego elementu nie podlega zresztą żadnym dyskusjom, jest on powtórzeniem oryginalnego, powielanego modułu. Można przy tym zaryzykować twierdzenie, iż zaznaczenie stanu zniszczenia w rekonstruowanym obiekcie dokonywane jest wbrew osadzonemu w wyobrażeniach religijnych zasadom, nadającym bardzo mocne znaczenie ciągłości i regularności ornamentacji powierzchni.

Prace konserwatorskie i restauratorskie prowadzone są w najstarszych medresach Fezu. Najważniejszą z nich jest położona w dzielnicy Karawijji, pochodząca z XIV wieku, medresa Bu Inania, tworząca kompleks łączący szkołę z położonym obok niej meczetem. Ufundował ją sultan Abu Inan Faris z wielce zasłużonej dla Fezu dynastii Marynidów (Merenidów). Miała ona przewyższyć wspaniałością pochodzący z IX wieku meczet el-Qarawiyyin (Al-Karaouine), najważniejszy dotąd w mieście i będący jednym z najstarszych uniwersytetów świata. Jej budowa ze względu na wydatki zrujnowała skarbiec sultana, ale efekt został osiągnięty. Aby ostatecznie przypieczętować artystyczne zwycięstwo, na wprost wejścia sultan kazał wybudować zegar wodny, istniejący do dziś, by czas wezwań do modlitw był odmierzany spod jego meczetu.

Kolejnym, słynnym z pięknych wnętrz, zabytkiem jest medresa el-Attarin. Podobnie jak poprzednia powstała w XIV wieku, ufundowana przez sultana Abu Saida z dynastii Marynidów. Najstarsza medresa el-Seffarin powstała w XIII wieku. W odróżnieniu od wcześniej wymienionych nie jest tak bogata z wyglądu, przypomina tradycyjny fezański dom. Największą medresę el-Cherratin ufundował w XVII wieku sultan Mulaj Al-Rashid z dynastii Alawitów, przodek dziś panującego króla. Jest skromniejsza niż budowane przez Merenidów, ale imponuje wielkością. W jej skład wchodzi trzy dziedzińce otoczone stu dwudziestoma pokojami.



Po stronie wschodniej medyny, w dzielnicy Andalous, znajduje się słynąca z bogatych dekoracji medresa el-Sahrij z początku XIV wieku. Dla sąsiadujących z nią warsztatów wytwarzających mozaiki stanowi niejako reklamę ich odwiecznych możliwości twórczych.

We wnętrzach restaurowanych medres możemy poznać wszystkie techniki zdobienia ścian i przyglądać się pracy miejscowych rzemieślników.

Pomiędzy wzgórzami, w samym środku Fez el-Bali, nad ujętą w betonowy kanał rzeką Fez, znajduje się plac R'Cif. Tu kończy się najgłębiej wcinający się w głąb medyny dojazd środkami komunikacji. Biegące od niego stromo ku górze na zachód dwie główne arterie; Talaa Seghira i Talaa Kebira, pełnią funkcje reprezentacyjne, handlowe i komunikacyjne. To przy nich znajduje się część ważnych obiektów zabytkowych.

Budowle arabskie porównywane są do geody. Z zewnątrz skromne, nieurozmaicone, monochromatyczne, we wnętrzu oszałamiają bogactwem detalu, kolorem, grą światła, wykrystalizowanych na ścianach wzorów. Urodę złączących się w słońcu ścian domów mieszkalnych, wzbogaconych rzeźbionymi drzwiami i wąskimi zakratowanymi okienkami, podziwiamy po zejściu z głównych tras turystycznych w gmatwaninę wąskich uliczek. Otwarte sklepiki, warsztaty rzemieślnicze, stragany, odciągają wzrok od pozbawionych ozdób, gładkich ścian. Warto się im jednak przyjrzeć. W przeciwieństwie do panującego we wnętrzach budynków *horror vacui*, ściany wyglądają wręcz ascetycznie. Wiele domów pobielonych jest jeszcze wapnem na sposób modny na początku XX wieku, z czasów francuskiej dominacji. Obecnie każdy odrestaurowany budynek odzyskuje naturalny kolor zaprawy. Przywraca się im dawną ugrową barwę i aksamitny połysk. Dziedzińce zarówno meczetów, medres, jak i budynków publicznych czy prywatnych są miejscami reprezentacyjnymi. Pod arkadami, w cieniu ażurowych drewnianych przepierzeń, słuchając szmeru fontanny, można rozkoszować się chłodem.

Charakterystyczna dla fasad Fezu jest zaprawa medluk. Składa się ona z wapna hydraulicznego zmieszanego z bardzo drobno przesianym piaskiem z okolic miasta, któremu zawdzięcza żółto-brązowy kolor, oraz białka jaj kurzych. Wstępnie zatarta zaprawa jest sprasowywana na ścianie, a następnie polerowana drewnianą

packą przy użyciu czarnego mydła. Po tych zabiegach otrzymuje się gładką powierzchnię, która z czasem upodobni się do marmuru. Na powierzchni ostrym narzędziem wygniatane lub wydrapywane są proste wzory: faliste, ukośne lub poziome linie.



Bez wątpienia najslynniejszą techniką zdobienia ścian w Fezie jest mozaika. W dawnych czasach używano jej głównie do zdobienia ścian i posadzek we wnętrzach domów. Uliczne fontanny również dostawały bogatą oprawę ze skomplikowanych gwiazdzistych wzorów. W budownictwie współczesnym projektanci także korzystają z rodzimych technik zdobniczych, ale o unowocześnionej i uproszczonej formie. W najnowszej dzielnicy Fezu, zbudowanej przez Francuzów Ville Nouvelle, wiele domów mieszkalnych, biurowych i hoteli, ma ozdobione mozaikami fasady.

Technika wykładania ścian drobnymi, barwnymi kosteczkami jest bardzo stara i udoskonalana przez pokolenia. Nazywa się zellij. Rozwinęła się ona w okresie hiszpańsko-mauretańskim i łączyła osiągnięcia rzymskich mozaik z perską ornamentyką. Początkowo paleta kolorystyczna była ograniczona do bieli, czerni i odcieni

brązu. Za czasów panowania dynastii Marynidów (Merenidów) nastąpił w Maroku rozkwit tej techniki zdobniczej, ale dopiero w XVII wieku uzyskała znaną nam do dziś pełnię barw poprzez wprowadzenie odcieni zieleni, błękitu, żółcieni i czerwieni.

W niezwykle pracochłonnej technice, jaką stanowią mozaiki – zellij, do dziś stosuje się te same materiały i technologie, których używano przed wiekami. Najpierw wytwarzane są szkliwione płytki ceramiczne. Mają zawsze wymiary 10 na 10 centymetrów i grubość 1 centymetra. Po wyschnięciu na słońcu wypalane są w piecu. Obowiązuje porządek układania płytek w zależności od otrzymywanej barwy. Na samym dole pieca kładzie się płytki, które mają przybrać kolor biały, następnie niebieski, żółty i na samej górze wypalane na kolor zielony. Po wypaleniu kolejnym etapem jest wyrysowanie na każdej płytce wymaganego kształtu i ociosanie go młotkiem. Po wygładzeniu krawędzi element – furmah – jest gotowy do użycia. Z pomocą rysowników mistrz zellij rozrysowuje wzór na podłożu i układa opracowane kostki szkliwionym licem do dołu. Po wylaniu zaprawy na odwrocie zespół elementów jest gotowy do montażu na ścianie lub podłodze. Dawniej poszczególne kosteczki wciskano bezpośrednio w mokrą zaprawę na ścianie.



Używając tak samo przygotowanych płytek, ale w jednakowym kolorze, najczęściej czarnym lub kobaltowym, wykonuje się inny rodzaj zdobienia ornamentem. Polega on na wydobywaniu wzoru poprzez odtłukiwanie barwionego szkliwa do podłoża z wypalonej glinki. Technikę tę stosuje się najczęściej do wykonywania fryzów z wersetami Koranu. Pozwala na osiągnięcie bardzo drobiazgowych wzorów kaligraficznych na tle z wici roślinnej.

We wnętrzach budynków publicznych, takich jak medresy, wystrój ścian podzielony jest na strefy. Na samym dole znajduje się okładzina z mozaik, następnie pas kaligrafii, a powyżej ściany pokrywa grawerowany stiuk. Podobnie jak przy wykonywaniu mozaiki na ostateczny efekt najwyższej położonej warstwy składa się praca kolejnych specjalistów. W tej technice wszystkie etapy wykonywane są *in situ*. Najpierw zakładana jest kilkucentymetrowa warstwa zaprawy. Z kolei do działania przystępuje mistrz pomiarów, który rozrysowuje linie i osie symetrii. Dalej następuje najtrudniejsza faza pracy – precyzyjne przeniesienie wzoru szablonem za pomocą przepróchy. Proces rzeźbienia przebiega w świeżej, utrzymywanej w wilgoci, powoli wiążącej, zaprawie. Dlatego, podobnie jak przy technice fresku, zaprawą zakładana jest tylko powierzchnia możliwa do obrobienia jeszcze przed wyschnięciem. Ostatnim etapem jest pokolorowanie ornamentu. Z dystansu drobne elementy nie są widoczne. Oko wyróżnia zasadnicze podziały ściany na rozety, arkady, płyciny. Reszta zlewa się w rozedrganą, piaskową w kolorze, mgłę.

Kolejnym materiałem używanym do wystroju budynków jest drewno. Robi się z niego drzwi, nadproża, okna, fryzy, plafony i sklepienia kopuł. To najpiękniejsze, cedrowe, stosowane jest we wnętrzach. Głębię koloru zawdzięcza nasączeniu olejem. Zewnętrzne elementy, podobnie zaimpregnowane, wykonywane są z odporniejszych gatunków drewna: dębu i buku. Drewno jest również malowane w barwne wzory, na które składają się czysto geometryczne formy połączone z misterną wicią roślinną o drobnych listkach i kwiatach. Technika ta nazywa się zouak.

W Fez el-Bali spotykamy wszystkie tradycyjne techniki ornamentacji. Wzory oblekają zarówno rozległe przestrzenie ścian i posadzek, jak i niewielkie rozmiarami wyroby: meble, dywany, ceramikę, lampy, przedmioty codziennego użytku. Obserwując wnętrza zabytko-

wych budynków, jak na przykład medresy Bu Inania, trudno znaleźć fragment pozbawiony ozdób. Nawet otwory okienne, aby nie odróżniać się zbyt rozległą płaszczyzną prześwitu, zabudowane są ażurem kutek żelaznych krat lub niesłychanie misterną, prześwitującą koronką rzeźbionych w cienkiej zaprawie *chemmasiats*. Słoneczne promienie, przenikając przez ażurowe zadaszenia ulic i drewniane, misternie rzeźbione, ściany-parawany, rozbijają się na drobiny światła, które odbite od kolorowych zdobień wypełniają powietrze. Nigdzie nie osiągnięto w takim stopniu jak tu zjawiska ciągłej projekcji barwnych cząsteczek na środowisko życia człowieka.

Spacerując uliczkami medyny Fezu, chłoniemy zmysłami jej atmosferę, światło, barwy, zapachy piękne i niepiękne. Podobnie widoki: jedne hipnotyzujące urodą, inne zapadające wbrew woli w pamięć jak najgorszy koszmar. Miejsca i detale, zapamiętane i sfotografowane, po powrocie do domu znajdują się w nowym otoczeniu, tysiące kilometrów od Maroka. Przywołane w odpowiednim momencie pomagają zakomponować otoczenie, ozdobić mieszkanie, urozmaicić ubranie, dopełnić smak potrawy, dobrać nuty. Wspañiałe doznania stają się inspiracją. To, że sztuka islamu inspirowała i nadal inspiruje ludzi z innych kręgów kulturowych, jest faktem. Jej odrębność i jednorodność zastanawia i kieruje naszą uwagę w stronę nieznanym nam inspiracji.

Najprościej poszukiwać ich źródła w uwarunkowaniach religijnych. Wiemy, że w świecie islamu wszystko da się wyprowadzić z zasad wiary – od nakazów w życiu codziennym po kolor najdrobniejszej kosteczki mozaiki, mający symboliczne znaczenie. Doktryna wiary jest integralna i zakłada regulację całości życia zbiorowego i prywatnego. W sposób naturalny wkracza też w sferę twórczości.

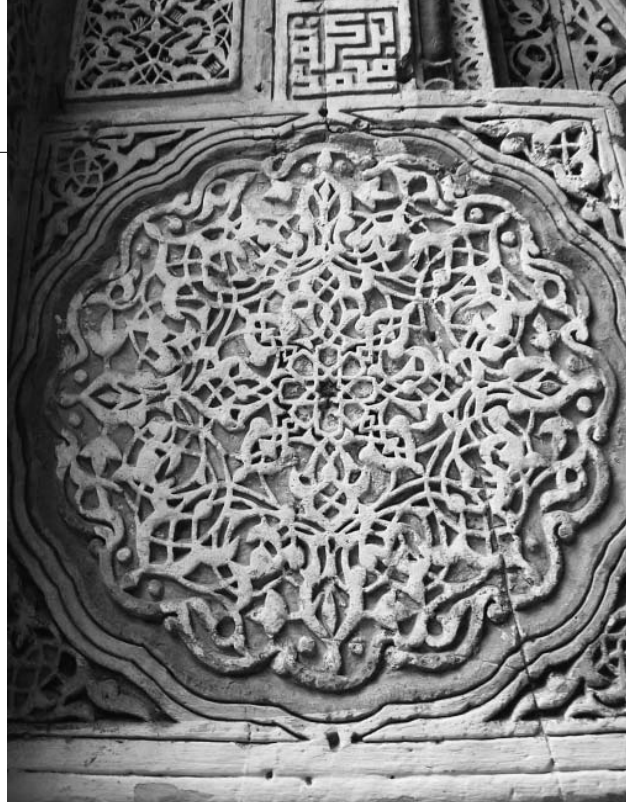
Kultura muzułmańska ma jednak również odległe w czasie źródła zewnętrzne. Arabowie podbijający narody w Azji, Afryce i Europie i niosący słowo Proroka przejmowali jednocześnie elementy pochodzące z różnych kultur. Tworzyli „pakiet cywilizacyjny”, obejmujący zdobycze z zakresu nauk ścisłych, humanistycznych, wojskowości, medycyny, muzyki, architektury, sztuk pięknych, a także wierzeń i zwyczajów. Należy pamiętać, iż na kulturę islamską zebrały się osiągnięcia wielu poprzedników. Można ją porównać do kolorowego zlepieńca, gdzie okruchami skał są rodzime elementy podporządkowanych cywilizacji, a lepiszczem: język arabski, religia

i prawo. Epoki kolejno panujących dynastii wprowadzały do repertuaru artystów całego islamskiego świata nowe rozwiązania techniczne, kolorystykę, wzory graficzne. Od panujących dynastii nazywano poszczególne style w zdobnictwie i architekturze.

Można przyjąć, że precyzyjne reguły religijne obejmujące sztukę, obce wzory i dobrze zorganizowana struktura władzy państwowej wykształciły stabilne formy sztuki, a przede wszystkim logiczną i klarowną ornamentykę. Przede wszystkim o niej można powiedzieć, że miała rolę inspirującą na twórców innych obszarów kulturowych i epok. Doskonałym przykładem może być arabeska. Wprawdzie wzór ten pochodzi z antyku, lecz przetworzony i wzbogacony powrócił do sztuki europejskiej za pośrednictwem arabskim. Pojawia się w sztukach malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, we wszystkich stylach sztuki europejskiej.

Współczesny świat korzysta z ornamentyki w szerokim zakresie sztuk wizualnych. Globalni twórcy filmów fantastycznych, animowanych i gier komputerowych osiągają dowolne efekty dzięki nieograniczonym możliwościom programów numerycznych. Czerpią przy tym inspiracje artystyczne z różnych kultur, również orientu. Zjawisko przenikających się, przeplatających, nieskończenie wielokrotnionych barwnych wzorów geometrycznych odczuwamy jednak w wymiarze estetyki, jako graficzne tło dla treści. Istnieją jednak obszary, gdzie doskonały geometryczny ład i symetria, ujęte w struktury skomplikowanych ornamentów, od kilkunastu wieków służą nie tylko zaspokajaniu potrzeb estetycznych, ozdabiając otoczenie człowieka, ale też przekazem treści duchowej i zawierają znaczenia metafizyczne. Rolą ornamentu w sztuce Islamu jest roz-wibrowanie, „rozpuszczenie” przedmiotu, odebranie mu fizyczności i wartości istnienia, przenosząc go zarazem do jedynie prawdziwego świata wiecznego trwania. Przykucie uwagi widza do scen figuralnych zniweczyłoby to założenie.

Koran nie zakazywał, co prawda, przedstawiania istot żywych. Zawarte w hadisach (*al-hadith*) negatywne wypowiedzi Proroka na temat przedstawień figuratywnych odnosiły się do wyobrażeń bożków i miały na celu utrwalenie monoteizmu. Prorok uważał jednak, że człowiek nie powinien naśladować Stwórcy, gdyż nie jest w stanie tchnąć życia w swoje dzieła. Celem człowieka miało być kształtowanie otoczenia.



Arabeska, ornament często stosowany do wypełniania płaszczyzn w architekturze, przejęty ze starożytnej sztuki hellenistycznej, wpłatał w wici roślinną postacie lub półpostacie ludzi i zwierząt. Wizerunki, przestylizowane na potrzeby powielanego motywu, traciły „żywność”, stając się wyłącznie elementem zdobniczym, jak wycinanka z papieru. Podobnie się działo, gdy artysta czerpał inspirację ze świata roślin. Po zastosowaniu matematycznej „obróbki” liści, kwiatów, łodyg, powstawała misterna plecionka daleka od pierwowzoru. Jednak najszlachetniejszym elementem dekoracyjnym była kaligrafia. Sztukę pisania wersetów Świętej Księgi otaczało najwyższym szacunkiem. Dziś również słowa Koranu upiększają meczety, pojawiają się na współcześnie wykonywanej ceramice, na dywanach. Często łączone z innymi motywami dekoracyjnymi tworzą rozety albo obiegają pasami ściany. Zdawać by się mogło, że przy tym nagromadzeniu detalu zaniknie czytelność pisma. Nic podobnego! Jego falująca wstęga zawsze delikatnie wychodzi ponad powierzchnię precyzyjnej koronki tła.

Wyobraźmy sobie, że otaczająca nas atmosfera zbudowana jest z niewidocznych dla ludzkiego oka wzorów: symetrycznych plecionek, wici, arabesek, rozet, promienistych gwiazd, które tworząc per-

fekcyjnie powtarzalne moduły, zachodzą na siebie, krzyżują się, wynikają z siebie. Bezkresne wzorzyste płaszczyzny nie mają początku ani kresu istnienia. Zdawać się może, iż promienie światła przechodzą przez niewidzialny pryzmat, który załamując wiązkę światła, nie wypuszcza jej w uporządkowaną według długości fal tęczę, ale układa kolory w bajeczne wzory, które osiadają na wszystkich powierzchniach.

W sztuce Islamu nieskończona powtarzalność wzoru abstrakcyjnego, częściowo figuratywnego lub roślinnego ma uzmysłwić nieskończoność Allaha. Ornament widzialny, odbierany zmysłami, naniesiony na powierzchnię, jest jedynie niewielkim wycinkiem całości, nieskończonej wzorzystej sieci zawieszanej we wszechświecie. Jest tak drobny, jak drobna i krótką jest doczesna ludzka egzystencja w porównaniu z wiecznością.

Odbiorcy z kręgu kultury chrześcijańskiej, nawykłemu do przedstawień figuratywnych, trudno zaakceptować geometrię jako boskie objawienie. Ale też nikt do mozaiki się nie modli! Istotne, że ich odbiór nie zamyka się w kategoriach czystej estetycznej przyjemności.

Inspiracja to natchnienie, pomysł, zachęta do działania. W kulturze Islamu artysta tworzy dzieła świadom swych ograniczeń, ale także z poczuciem darowanego talentu i daru upiększania stworzonego świata. Reguły tworzenia dzieła są tak jasne jak reguły wiary i życia określone przez Proroka.

W takim świecie nie dziwi, że rzemieślnicy są, wedle pojęć europejskich, uważani za artystów, a ich wyroby za dzieła sztuki. Stosują się do wskazania zawartego w stwierdzeniu, iż „Bóg lubi, gdy robiąc coś, robisz to doskonale”. Doskonałość oznacza tu perfekcję i zgodność z zasadami techniki. Nie ma miejsca na indywidualną interpretację, którą daje, na przykład, studiowanie natury i indywidualne przeżycie. Za inspirację dla artysty muzułmańskiego, którą my skłonni bylibyśmy raczej nazwać wyzwaniem, można uznać ambicję rozwiązania kolejnej łamigłówki rozplanowania wzoru na kopule, łuku, kolumnie lub portalu, wypełnienie płyciny; wyrwanie fragmentu z niewidzialnej ludzkim okiem ozdobnej sieci i przeniesienie do świata widzialnego. Trudno też mówić o kreacji artystycznej jednego artysty. Praca we wszystkich technikach zdobniczych rozłożona jest na etapy wykonywane przez

poszczególnych specjalistów. W procesie twórczym natchnienie zastąpione jest żmudnymi pomiarami i obliczeniami matematycznymi. Jest to niewątpliwie także swoista, choć obca naszej kulturze, postać inspiracji twórczej.

Inspiracja o naturze religijnej nie odnosi się do procesu tworzenia pojedynczego dzieła, ale istnieje niejako wpisana *a priori* we wszystkie działania „twórcy-odtwórcy-wytwórcy”. Niezależnie od miejsca przeznaczenia dzieła odwzorowuje ono boski porządek wszechrzeczy. Jego harmonia odbija się w estetyce, odczucie potęgi Stwórcy wpływa na emocje artysty.

Czy o tworzeniu zgeometryzowanych wzorów można mówić także w kategoriach inspiracji intelektualnej, związanej z przekazywanym znaczeniem? Odpowiedź jest pozytywna, gdyż użyte kolorowe figury geometryczne niosą również, niezależnie od funkcji zdobniczej, głębokie treści symboliczne, w kodzie, który jest powszechnie zrozumiały w kulturze artysty. Twórca, ograniczając się do figur geometrycznych, przekazuje to, co inaczej wyraziłby, malując realistycznie człowieka, zwierzę, przedstawiając istotę boską.

Jaką treść artysta chce i może zatem przekazać, powielając się z promieniujących gwiazd otoczonych rozetami, albo pokrywając ścianę medresy wzorem z sześciokątów? Najczęściej stosowaną figurą jest koło z zaakcentowanym środkiem, dającym początek wynikającym z niego nowym elementom. Symbolizuje ono Jedyne Boga. Trójkąt to pierwiastek ludzki, świadomość i harmonia. Kwadrat jest symbolem świata fizycznego. Sześciokąt to raj, a promieniująca wieloramienna gwiazda jest symbolem rozprzestrzeniającego się islamu. Także każdy z kolorów ma własne znaczenie. Czerwień to ogień, żółcień – powietrze, błękit – ziemia, a zieleń – woda. Połączenie bieli, czerni i ugru symbolizuje ducha.

Różnice w wyglądzie ornamentów zależą od czasu powstania, rządzącej dynastii i jej kanonów, od szerokości geograficznej czy wreszcie możliwości technicznych, ale nie od indywidualnego natchnienia wykonawcy.

Geometria rozumiana jako doskonałe połączenie pomiędzy światem duchowym i materialnym inspiruje współczesnych artystów arabskich do tworzenia nowych rozwiązań kompozycyjnych. Powstają przedmioty produkowane na użytek współczesnych mieszkańców Fezu i turystów. Stare technologie są modyfikowane,

ułatwiają szybką i masową produkcję elementów, tworzą się przy tym uproszczenia. Jednocześnie zbierane są stare receptury, by starożytnie, szlachetne technologie zachować i stosować nie tylko przy odbudowie zabytków, ale nawet w projektowaniu nowoczesnych wnętrz.

Wiele firm budowlanych oferuje prace wykończeniowe z zastosowaniem tynku medluk, nie mówiąc o kosztownych mozaikach. Z pewnością zagraniczny inwestor nie patrzy na kolorowe ornamenty przez pryzmat metafizycznego przeżycia, lecz najwyżej z czysto estetycznego punktu widzenia. Niemniej jednak staje się posiadaczem mistrzowsko wykonanego fragmentu egzotycznej sieci przenikającej cały świat...

Bibliografia

Castéra J.-M., *Arabesques*, Paris 1996, 2007.

Gaudefroy-Demombynes M., *Narodziny islamu*, przeł. H. Olędzka, Warszawa 1988.

Grube E.J., *The World of Islam, Landmarks of The World's Art*, London 1966.

Keeble J., *Maroko*, przeł. Z. Bochenek, Warszawa 2007.

L. Werner, *Zillij In Fez*, „Saudi Aramco World” May/June 2001, s. 18–31, www.saudiaramcoworld.com/issue/200103/zillij.in.fez.htm.

Włodzimierza Gruszczyńskiego sen o potędze

Można by zapytać, dlaczego znowu o Gruszczyńskim? Ledwie trzy lata temu poświęciłem jemu znaczną część rozważań w referacie na temat „ducha” w architekturze¹. Dlaczego zatem znowu o Gruszczyńskim? Śmiem twierdzić, że o nim nigdy za wiele. Był bez wątpienia najciekawszą postacią środowiska krakowskiego w powojennym ćwierćwieczu². Jego nazwisko trzeba zawsze przywoływać, ilekroć mówi się o specyfice tzw. krakowskiej szkoły ar-

¹ T. Węclawowicz, „*Duch*” czy *forma*? *Odwieczne pytanie*, [w:] *Ideal piękna w architekturze i sztuce na przełomie wieków*, red. S. Hryń, Kraków 2006, s. 87–94.

² Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973) – architekt, malarz, teoretyk urbanistyki i architektury. Urodził się w Krakowie i z Krakowem związał niemal całe swoje życie zawodowe. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Budowniczych i na Wydziale Architektury w Akademii Sztuk Pięknych, później w Warszawie na Wydziale Architektury Politechniki, gdzie uzyskał dyplom w roku 1936. W latach 1930–1945, wspólnie ze starszym bratem Mieczysławem prowadził własną firmę projektową. Równocześnie współpracował z Adolfem Szyszko-Bohuszem w pracach konserwatorskich na Wawelu. Przez rok (1936/1937) nauczał w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Po wojnie był współinicjatorem powstania Wydziału Architektury w krakowskiej Akademii Górniczej (wkrótce przeniesionego do Politechniki Krakowskiej), gdzie już w roku 1945 objął Katedrę Projektowania Architektury w Regionie. W latach 1958–1963 prowadził wykłady z kompozycji architektonicznej i o kolorze w architekturze na Wydziale Malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Był autorem wielu projektów i koncepcji teoretycznych architektury regionalnej, przyszłościowej architektury i urbanistyki, konserwatorskiej aranżacji wzgórza wawelskiego, Rynku krakowskiego. Pozostawił także liczne prace malarskie, przede wszystkim pejzaże, znajdujące się dziś w zbiorach prywatnych i w Politechnice Krakowskiej.

chitektury, o wszystkim, co odróżniało wtedy krakowskich architektów od warszawskich i innych – z Wrocławia, Poznania, Gdańska.

Młodszym osobom warto przypomnieć, że w owych latach, właśnie w Krakowie, poza funkcją i konstrukcją, przywiązywano wagę do takich fanaberii, jak kontekst krajobrazowy, tradycja regionu, skala otoczenia. Dzisiaj należałoby to zapewne nazwać bardziej uniwersalnie – podejściem antropologicznym.

Ponadto Gruszczyński swoją twórczością, swoimi poglądami i wręcz całą swoją osobą łączył młodopolską, neoromantyczną tradycję z najbardziej awangardowymi nurtami epoki, w której żył i nauczał³. W ówczesnych realiach politycznych awangardę architektury światowej obserwowaliśmy niejako przez szybę wystawową, przeglądając trudno dostępne publikacje. Gruszczyński nie bał się, aby i po tej stronie szyby rozważać podobne koncepcje. Tylko rozważać, gdyż wtedy były to rzeczy zdecydowanie nie do zrealizowania. Jednak on nie uznawał kompromisów. Wierzył głęboko, że tak należy projektować i że kiedyś takie realizacje będą możliwe, bo taka droga twórcza jest jedynie słuszna.

Próbując zmierzyć się z generalnym przesłaniem „Inspiracje twórcze a dzieło stworzone”, w przypadku Gruszczyńskiego stajemy przed nie lada dylematem. Analiza historyczno-porównawcza zawodzi. Droga kształtowania się jego osobowości twórczej jest bardzo zawiła. Urodził się w Krakowie i Kraków wycisnął na nim najsilniejsze piętno. Trzeba jednak pamiętać, że Gruszczyńscy pochodzili z Wielkopolski i ta świadomość była w rodzinie pielęgnowana. Naprawdę nazywał się Poraj-Gruszczyński. Nazwa herbu rodowego wielkopolskich Poraitów była członem jego nazwiska od zawsze. Widzimy ją w jego przedwojennym indeksie, tak miał zapisane w dowodzie osobistym, tak nazywają się jego dzieci i wnuk. Można się zatem zastanawiać, czy w rezultacie jego spojrzenie niejako z zewnątrz na Kraków, ale też na Zakopane, gdzie spędził całą wojnę, nie okazało się bardziej wnikliwe niż rodowitych tuziemców.

Prezentowany tu indeks został wydany w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przez kilka zaledwie lat funkcjonował Wydział Architektury. Akurat rocznik Gruszczyńskiego ukończył tam

³ Por W. Ceckiewicz, *Ostatni, co tak pelerynę nosił...*, [w:] T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec, *Architektura wzruszeniowa Włodzimierza Gruszczyńskiego*, Kraków 1999, s. 9–12.



Fot. 1. Fotokopia indeksu Włodzimierza Gruszczyńskiego wydanego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1925

studia, lecz ponieważ dyplom ASP nie dawał mu uprawnień projektowych, kontynuował naukę w Politechnice Warszawskiej. Bez wątpienia jednak to krakowska ASP ukształtowała Gruszczyńskiego; tam zaczął projektować, a przede wszystkim malować.

Wydział Architektury przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie został otwarty w roku akademickim 1924–1925. Przyczyną powołania Wydziału było między innymi to, iż ówczesnie „miała miejsce w Małopolsce niezdrowa nadprodukcja budowniczych wykonawców, a brak było architektów z wyższym wykształceniem, uzdolnionych dostatecznie w kierunku projektowania, co ujemnie się zaznaczyło w architekturze”⁴. Program studiów był odmienny od realizowanych na Wydziałach Architektury Politechniki Lwowskiej i Warszawskiej oraz studiów architektury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie⁵. Był również daleki od dzisiejszej edukacji w Politechnice Krakowskiej, a nieco bliższy studiom architektonicznym w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

⁴ J. Gałęzowski, *Wydział Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Architekt” 1925, XX, nr 6, s. 1; Por. też W. Ślesiński, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974; J. Jeleniewska-Ślesińska, *Kurs architektury przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *ibidem*.

⁵ [A. Szyszko-Bohusz], *Kronika*, „Architekt” 1925, R. XX, nr 6, s. 23.

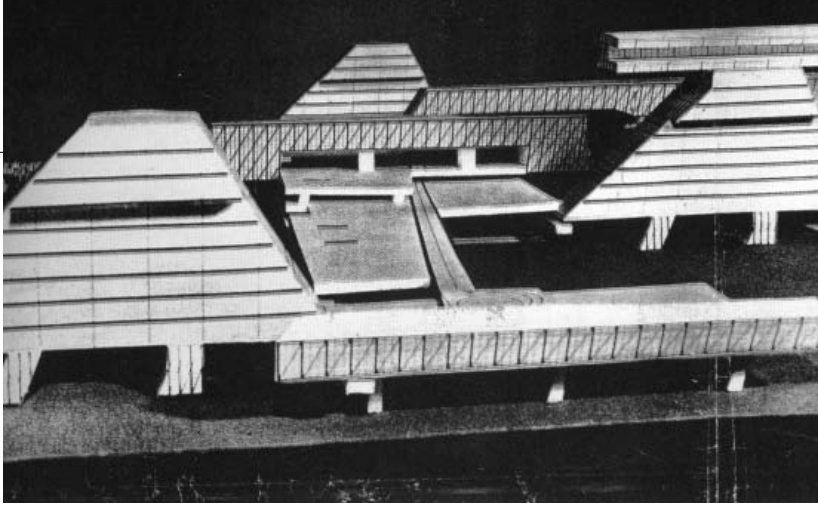


Fot. 2. W. Gruszczyński, Wieża klasztoru Norbertanek w Krakowie, kredka na kartonie [?] (źródło: J. Gałęzowski 1925)

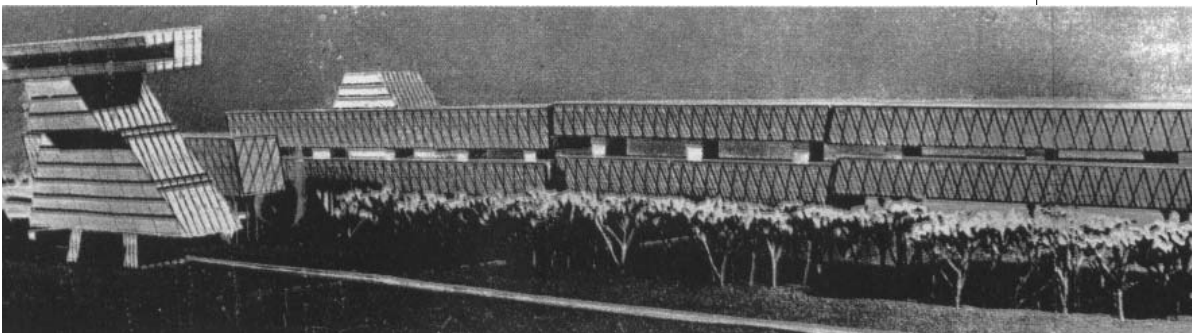
Studentom architektury ASP ułatwiano korzystanie z ćwiczeń i wykładów na Wydziałach Malarstwa i Rzeźby⁶. Propagowane idee plastyczne były jednak świadomie zachowawcze, a wtedy, w „czasach ekstrawagancji (...) komponowanie w formach dawnych i przeżytych było prawie heroizmem”⁷. Zresztą, język plastyczny całej Akademii był w latach dwudziestych zachowawczy. W latach międzywojennych Akademia zatrzymała się bowiem na reformie Juliana Fałata, który na przełomie stuleci zaprosił do katedr plejadę malarzy uznawanych wtedy za awangardowych: Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Józe-

⁶ J. Gałęzowski, *op. cit.*, s. 2.

⁷ A. Szyszko-Bohusz, *System nauczania architektury*, „Architekt” 1925, R. XX, nr 6, s. 3–4.



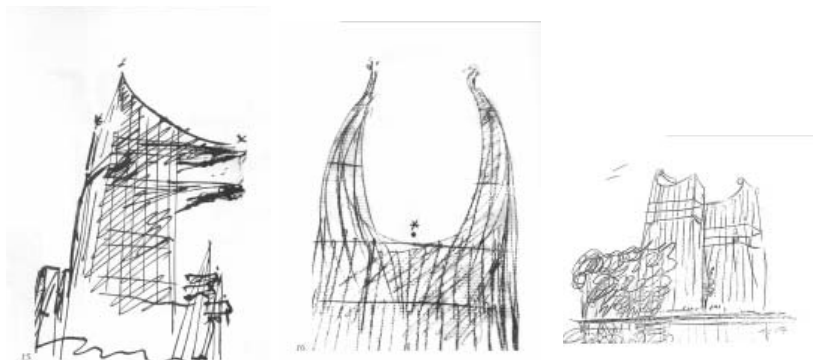
Fot. 3. W. Gruszczyński, *Miasto wstępowe komunikacji sprzężonej*, widok centrum miasta od południa, model projektowy w skali 1:1000 (fot. E. Zoga, źródło: T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec 1999)



Fot. 4. W. Gruszczyński, *Miasto wstępowe komunikacji sprzężonej*, widok pasma mieszkaniowego od południowego wschodu, model projektowy w skali 1:1000 z roku 1965 (fot. E. Zoga, źródło: T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec 1999)

fa Mehoffera, Józefa Pankiewicza, Ferdynanda Ruszczyca i Wojciecha Weissa⁸. Z tej ekipy do czasu studiów Gruszczyńskiego dotrwali: Wyczółkowski, Malczewski (obaj jako tzw. profesorowie honorowi), Axentowicz (rektor w latach 1927–1928), Mehoffer (rektor w latach 1932–1933), Pankiewicz i Weiss. Przyjętych w latach dwudziestych do Akademii – Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha, Kazimierza Sichulskiego – trudno było już wtedy zaliczyć do awangardy. Malowali głównie pejzaże, bardzo ekspresyjne kolorystycznie i emo-

⁸ W. Ślesieński, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967; W. Ślesieński, *op. cit.*, 1974; s. 515–518; P. Taranczewski, *175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994, s. 39.



Fot. 5. W. Gruszczyński, *Studia nad formą budowli monumentalnych w miastach przyszłości*, ok. 1957–1965, kredka, tusz (źródło: T. Węclawowicz 1999)

cjonalne, ale przy tym „etnograficzne” i „literackie”⁹. W tych latach Akademia stworzyła pracownię plenerową w Zakopanem na Harendzie, aby „studiować góralszczyznę” – i to „bardziej sercem niż pędzlem”¹⁰. Niestety nie wiemy na pewno, czy Gruszczyński uczęszczał do pracowni Jarockiego, Pautscha czy Sichulskiego, nie wiemy, czy brał udział w plenerze na Harendzie. Co prawda, fascynacja góralszczyzną była w Krakowie czymś zwyczajnym już od czasów Stanisława Witkiewicza. Nawet formiści na swej pierwszej wystawie odwoływali się do góralskich obrazków na szkle. Góralszczyzna „zakademizowana” miała jednak zupełnie inną rangę. Bez wątplenia była przez Gruszczyńskiego dostrzeżona, doceniona i okazała się inspirująca.

W indeksie Gruszczyńskiego z Akademii widnieją parokrotnie podpisy Władysława Ekielskiego, współautora (wraz z Wyspiańskim) wizji wawelskiej Akropolis¹¹. Góralszczyzna i Wawel – pozornie odległe, są w istocie bliskie. Jest to przecież ta sama esencjonalna i zmityzowana polskość. Góralszczyzna była rozumiana wtedy jako żywy relikw prapolski, „lechicki”, a Wawel jako kolebka kultury polskiej¹².

⁹ W. Ślesiński, *op. cit.*, 1974, *passim*; A. Jankowska-Marzec, *Twórczość Kazimierza Sichulskiego, Fryderyka Pastucha, Władysława Jarockiego, czyli o malarskiej mityzacji góralszczyzny*, Kraków 2005, mps w Bibliotece Jagiellońskiej.

¹⁰ P. Taranczewski, *op. cit.*, l. c.

¹¹ W. Ekielski, S. Wyspiański, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu*, „Architekt” R. IX, nr 5–6.

¹² R. Godula, T. Węclawowicz, *Regionalizm a styl narodowy. Kilka uwag*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” 1986, R. XX, s. 80.



Fot. 6. W. Gruszczyński, *Studium przydrożnej kapliczki*, ok. 1950–1960, sepia lawowana (źródło: T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec 1999)

Na tym neoromantycznym tle ważną rolę odegrał Adolf Szyszko-Bohusz. Paradoksalną, bo hamującą, lub jak to woli – stymulującą. Wbrew ogólnopolskim zachwytom odnosił się zdecydowanie krytycznie do inspirowanego jakoby tradycją narodową nurtu ekspresyjno-dekoracyjnego w architekturze, owej stylizacji „kryształkowej”, „na trójkątno”¹³. Podobnie negatywnie wypowiadał się o stylu zakopiańskim Witkiewicza¹⁴. Negacja w obu przypadkach dotyczyła właśnie powierzchownej stylizacji. Nie oznaczało to, że Szyszko-Bohusz uważał „twórczość ludową podhalańską za niezdolną do zapłodnienia nowej architektury. Bynajmniej. Jedynym, lecz za to niezbędnym warunkiem [było dla niego – przyp. T.W.] zawsze życzenie, by dorobkiem bogatej twórczości ludowej zajął się prawdziwy artysta-twórca”¹⁵.

¹³ [Szyszko-Bohusz], *op. cit.*, 1925, s. 23; A. Szyszko-Bohusz, *Kronika*, „Architekt” 1925, R. XX, nr 5, s. 25.

¹⁴ Por. obszerną dyskusję o stylu zakopiańskim w: J.G. Pawlikowski, *O styl zakopiański w budownictwie Zakopanego*, „Wierchy” 1931, R. IX, s. 75–128.

¹⁵ *Ibidem*; por. też: J. Trojanowski, *Włodzimierz Gruszczyński*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” 1984, R. XVIII, s. 164.



Fot. 7. W. Gruszczyński, *Pejzaże akwarelowe*, ok. 1955–1970 (źródło: T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec 1999)

Gruszczyński wypełnił postulat swego mistrza. Twórczość jego jest bowiem bardziej interpretacją niż kontynuacją historyczno-regionalnego mitu polskości, a metoda pracy bardziej historiozoficzna niż historyzująca.

W niniejszym omówieniu pominię twórczość regionalną Gruszczyńskiego, o której najwięcej pisano, oraz zagadnienia konserwatorskie ze znakomitym projektem „Wawel 2000”¹⁶. Najciekawszym fenomenem powojennej twórczości Gruszczyńskiego jest mega-architektura o wystudiowanej formie, którą sam nazywał „wzruszeniową”. Są to kompozycje wielkoprzestrzenne w otwartym krajobrazie, zawsze jednak odwołujące się w zamierzeniu twórcy do naszej rodzimej, choć szeroko rozumianej tradycji. Jak mawiał, musimy stworzyć „Chopina w architekturze”. Nie dopatrzymy się tu formalizmów, ale neoromantyczny duch jest oczywisty, zarówno w skali wielkiej, jak i całkiem małej – np. w studiach przydrożnych kapliczek. Młodopolskie emocje – krakowski sen o potędze, przeniósł w czasy współczesne.

Tradycję pojmował i przetwarzał dynamicznie. Jej elementy poddawał szczególnemu procesowi syntetyzacji i transpozycji. Stopniowo pozbywał się literackich form wypowiedzi, a podkreślał to, co nieprzemijające, formalnie niezmiennie. Pedanteria i dyscyplina twórcza, tak charakterystyczne także dla Szyszko-Bohusza, pozwoliły Gruszczyńskiemu ustrzec się przed chaosem narzucających się historycznych kształtów, ale i przed schematyzmem geometryzacji. Od znaków podawanych przez tradycję doszedł do systemu własnych znaków plastycznych. Ten własny kod był rezultatem uporczywie ponawianych prób odnalezienia właściwej ekspresji, wywołania pożądanych wzruszeń, odniesień, kontekstu intelektualnego i emocjonalnego. Jest to bez wątpienia największe osiągnięcie jego twórczości, rozstrzygające o artystycznej randze autora.

W latach sześćdziesiątych uważnie obserwował architekturę Japonii, jak było wspomniane, przez umowną szybę całkiem realnie oddzielającą nas od wielkiego świata. Ówczesne poszukiwania Kenzo Tange czy Kunio Maekawa transponujących drewnianą, tradycyjną architekturę w monumentalnych żelbetowych budowlach i kreujących specyficzny kod tożsamości w architekturze swego kraju, rozumiał jako potwierdzenie własnej drogi twórczej.

¹⁶ Obszerne omówienie tych działów twórczości Gruszczyńskiego wraz z dotychczasową literaturą w: T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec, *op. cit.*, s. 17–46.



Fot. 8. H. Hartung, [bez tytułu], olej, 1962 (źródło: *Hans Hartung – Dix peintures*, Paris 1962)

Jego własna twórczość malarska – pozornie oderwane od projektów pejzaże akwarelowe – była tłem dla rozmyślań o architekturze. Malowane od lat pięćdziesiątych są niemal taszystowskie, *alla prima*, tak jak wymaga tego technika akwarelowa, ale decyzje ręki były bez wątpienia poprzedzone obrazem wyobrażonym, głęboko osobistym przeżyciem krajobrazu. Tu także nie dostrzegamy śladów młodopolskiej dekoracyjności. Do ekspresyjnej syntezy Gruszczyński był warsztatowo dobrze przygotowany. W jedynym zachowanym z czasów studenckich rysunku, z roku 1925, przedstawiającym wieżę klasztoru Norbertanek na Zwierzyńcu¹⁷, odnajdujemy tę samą drapieżną, zdecydowaną kreskę, znaną ze szkiców wykonywanych kilkadziesiąt lat później, tę samą ekspresję energicznych gestów i nieomylnie stawianych kresek.

Prawdziwego taszyzmu, malarstwa gestu nie zaakceptowałby na pewno, nie dopuszczał przypadku, happening był mu obcy. Porównując jego pejzażowe, półabstrakcyjne akwarele, np. z równo-

¹⁷ Repr. w: J. Gałęzowski, *op. cit.*, s. 2 oraz w: T. Węclawowicz, *Włodzimierz Gruszczyński – ostatni romantyk*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1996, R. XLI.

czesnymi, a nawet nieco późniejszymi obrazami Hansa Hartunga dochodzimy do ciekawych refleksji nad koincydencją pewnych zjawisk artystycznych w podobnym czasie, przy całkowicie odmiennej podstawie ideowej.

Niezwykła twórczość Włodzimierza Gruszczyńskiego i jego bezkompromisowa, niepokorna osobowość, blisko czterdzieści lat po jego śmierci nadal fascynują kolejne roczniki architektów, którzy znają go już tylko z opowiadań i z literatury; nadal też intrygują tych, którzy znali go osobiście, którzy z nim współpracowali, którzy byli jego uczniami (wśród nich piszący te słowa). O Gruszczyńskim nie można zapominać, a przegląd nawet części jego dzieł jest niezwykle inspirujący i dzisiaj. Zdumiewająca droga twórcza, prowadząca od spóźnionego modernizmu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych lat dwudziestych do całkowicie awangardowych wizji przyszłości, okazała się możliwa.

Natura wiecznie żywa. Biomorfizm i biomimikra – w poszukiwaniu nowych inspiracji

Jedno z encyklopedycznych haseł mówi, że we współczesnej psychologii pojęcie inspiracji nie jest przedmiotem badań, gdyż jest ona ogólnie postrzegana jako proces całkowicie wewnętrzny. Według każdej orientacji poznawczej, czy to empirycznej, czy metafizycznej, inspiracja, z racji swojej ulotnej natury, znajduje się poza kontrolą. Ale nie o takiej, nieuchwytej inspiracji chcemy tu mówić. Raczej o poszukiwaniu dobrych wzorów do naśladowania. Tak pojęta inspiracja powinna być pod całkowitą kontrolą. Z pewnością inspirację trudno zdefiniować, ale jej istnienie jest niewątpliwym faktem. Inspirujące jest już samo funkcjonowanie w systemie kultury, czytanie i interpretowanie jej znaków, przekazów, inspirujące jest czytanie Natury z punktu widzenia kultury.

Inspirująca może być praca w ogródku, choćby najmniejszym – uprawa roślin, obserwacja wzrastania i obumierania, wzrostu drzewa, krzewu, kwitnienia i owocowania. Drzewo – chciałoby się powiedzieć za poetą „istny cud”, majstersztyk, model całościowej, spójnej, domkniętej struktury konstrukcyjnej, instalacyjnej i formalno-przestrzennej, nakierowanej na rozwój i długie trwanie. Doprawdy w najwyższym stopniu inspirujące może być obserwowanie

i kontemplowanie struktury wzrastającego drzewa, harmonijnego rozwoju i konstruowania korony poprzez konary wyrastające z pnia, gałęzie z konarów, rozwój liści z pąków, kwitnienie, efektywność systemu korzeniowego, moc i elastyczność konstrukcji. Podobnych wzruszeń i praktycznych podpowiedzi dostarczyć może przyglądanie się skorupie ślimaka, sierści kota wygrzewającego się na słońcu czy ptakom zlatującym do gniazda.

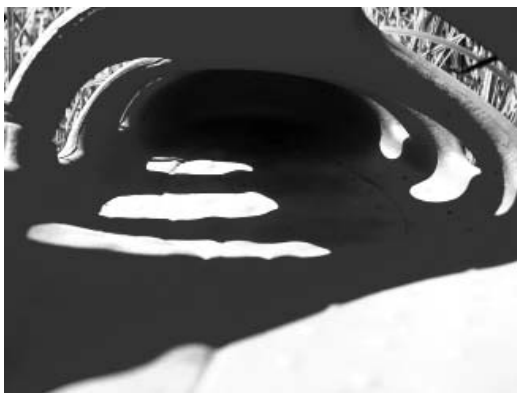
Nie trzeba nawet wiedzy weterynarza, wystarczy doświadczenie przeciętnego właściciela domowego zwierzaka, aby zdawać sobie sprawę jak skomplikowanym ustrojem i wynikiem złożonych procesów jest piękna, lśniąca sierść kota czy psa. Wytwarzanie membran o kierunkowej selektywnej przepuszczalności jest z pewnością dużym osiągnięciem techniki, jednakże powoływanie się w konstruowaniu ścian – elewacji budynków na tak złożone struktury jak skóry organizmów żywych, pełniące funkcję powłoki zapewniającej interakcję z otoczeniem, jeśli nie są ujmowane w cudzysłów, są na pewno grubo przesadzone.

Ale godny uwagi jest także plastikowy artefakt leżący na trawniku. Dzięki nieocenionej funkcji makro poręcznych aparatów cyfrowych bez problemu można zajrzeć do ogrodowego pantofla. Fotoreportaż z jego wnętrza podpowiada, że jest wielce prawdopodobne, że jego forma inspirowana była formami blobbicznymi. W każdym razie uzyskane obrazy mieszczą się w głównym nurcie obowiązującej ikonografii architektonicznej.

Bawiąc się zmyślnym pudełkiem opakowania po wodzie toaletowej, odruchowo wykonałem ćwiczenie na temat geometrycznej formy przestrzennej. Następnie architekton ów sfotografowałem. Tak więc pudełko mnie zainspirowało... Ale, jak się okazało, twórcy pachnidła także ulegli inspiracji. W każdym razie tak twierdzą. Ze strony internetowej domu mody można się dowiedzieć, że zapach „Baldessarini Ambre zabierze Cię w świat podniebnych emocji. Jego inspiracją jest luksusowy odrzutowiec Bombardier Learjet 45. W Baldessarini Ambre odnajdziesz zmysłowe bogactwo wyjątkowych aromatów: whisky, mandarynki i jabłka, które łączą się z dębiną i skórą siedzeń Learjet 45”¹. Nie wiadomo, czy można wierzyć specom od reklamy domu Baldessarini, ale przywołana whisky zapewne wiele razy odegrała inspirującą rolę w powstawaniu niejed-

¹ <http://www.baldessarinifragrances.com>.

nego dzieła sztuki... Tak więc widać z tego, że łańcuch inspiracji jest nieskończony i tworzy w systemie kultury niemającą początku ani końca sieć wzajemnych wpływów i oddziaływań.



Fot. 1. Bloby pantofel. Fot. P. Wróbel



Fot. 2. Architekton.
Fot. P. Wróbel

Poszukiwanie inspiracji w królestwie przyrody świadczy o stale aktualnej kwestii odrębności kultury i Natury. Budowanie za każdym razem jest w istocie rzeczą rodzajem aktu potwierdzającego wyalienowanie działalności człowieka ze środowiska, w którym żyje. Bardzo nam zależy na tym, aby technika sprawiała wrażenie czegoś wyrastającego organicznie z przyrody, ale odrębność tych światów jest jak dotąd nieusuwalna. Paradoksalnie pożądanym stanem naturalnym byłoby wznoszenie budowli bez udziału świadomości – „naturalnie”, a więc intuicyjnie i instynktownie. Czy ptak wijący gniazdo zachowuje się naturalnie, a człowiek wznoszący stadion w kształcie gniazda popełnia rodzaj nadużycia? Przecież jesteśmy ludźmi, nie ptakami. Oczywiście stadion to nie dom, a ptaki nie budują stadionów. Ich jedynym zmartwieniem jest wydać na świat potomstwo, wykarmić i jak najprędzej nauczyć je latać, tak aby następnej wiosny same mogło zbudować gniazda, użyć gniazd cudzych, znaleźć szczelinę w skale albo skorupie ludzkiego domu.

Biomorfizm czy też biomimikra w obecnej przynajmniej postaci, choć bardzo i na swój sposób pięknie inspirująca, wydaje się rodzajem kolejnego kostiumu. Człowiek z reguły potrzebuje wspomaganie warunkowanego kulturowo stroju. Pełni on podwójną

funkcję – zatrzymuje ciepło (teraz także pozwala odparować niepożądaną wilgocę), ale jest również częścią symbolicznej gry zwanej potocznie modą, jaką ludzie prowadzą ze sobą, uczestnicząc w społeczeństwie. Architektura – wbrew zapewnieniom, a i usiłowaniam pewnych jej twórców – pozostaje liczącym się graczem w obszarze mody.

Każdy projekt od samego początku „problematyzuje się”. Jak budynek ma być skonstruowany, jak ma wyglądać? Wydaje się, że działanie najbardziej naturalne powinno polegać na powtórzeniu istniejącego sprawdzonego wzoru, jednakże właśnie w nieustannym poszukiwaniu modyfikacji jesteśmy naturalni. Przyroda jest bezgranicznie rozrzutna i skomplikowana. Nie jest wykluczone, że działa na ślepo – metodą prób i błędów, wykonując przez tysiące pokoleń miliony doświadczeń. Efektem tych eksperymentów są organizmy cudownie „nieeleganckie” w rozwiązaniach technicznych za to maksymalnie efektywne z jednego punktu widzenia – pozwalają przetrwać. Oczywiście według odmiennego poglądu, wedle którego celowość jest widoczna gołym okiem, natura tak jak inżynier projektuje skrzydła muchy, łapki gekona, a ptaki uczą budować swoje gniazda według z góry założonego planu i w ściśle określonym celu.

W oparciu o projekt Domu Sztuki w Grazu (Kunsthhaus Graz), Colin Fournier analizuje najistotniejsze aspekty obecnej popularności projektów biomorficznych. Według niego, zjawisko to należy interpretować jako wczesny symptom ważnej paradygmatycznej zmiany w rozwoju architektury w kierunku systemów naturalnych, zmiany, która w przyszłości będzie w stanie wyprowadzić nas poza początkowe formalne ograniczenia biomorfizmu i, tym samym, pozwoli na sformułowanie radykalnie nowych definicji architektury. W tym momencie, projekt biomorficzny (zwany też zoomorficznym, organicznym lub po prostu blobby) jest najbardziej rozpoznawalnym trendem architektonicznym. Ma w sobie energię dobrze wróżącą na przyszłość, jednakże kryją się w tej postawie pewne, znane z przeszłości, zagrożenia – czy aby po raz kolejny nie jesteśmy świadkami poszukiwania nowej formy, urzekającej swoją świeżością ikony? „Biomorfizm, przez nacisk kładziony – przynajmniej początkowo – na podobieństwo architektury i Natury w dziedzinie

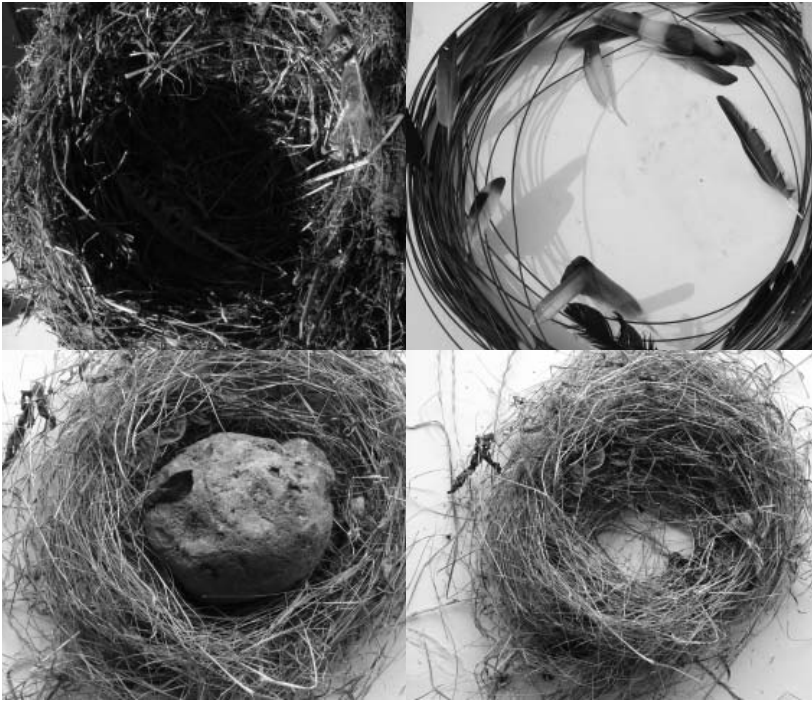
wizualnej czy nawet zmysłowej, jest wysoce inspirującą i pociągającą praktyką projektową, ukazującą drogę ku nowym mutacjom. Na dłuższą metę ta powierzchowna atrakcyjność może jednak stać się, o ironio, przeszkodą, a nawet spowolnić odkrywanie tego, co – miejmy nadzieję – leży poza nią². Być może jesteśmy na owym dobrze znanym ze starych fotografii etapie naiwnych, ale prekursorskich pierwocin. Takie samo wzruszenie towarzyszy oglądaniu pierwszego helikoptera, jak i pierwszej realizacji ze stalową ślusarką okienną. Nie jest także wykluczone, że architektura biomorficzna będzie wymagała więcej ugruntowanej wiedzy i wymusi zmianę kwalifikacji architekta. Wizja pozostanie zawsze potrzebna, bo wytycza ogólny kierunek działania, ale wzmocni się być może podejście inżynierskie. Budynki mogą przypominać bardziej konstruowane urządzenia techniczne, a nie rzeźby kształtowane wolą wizjonera. Forma podążać będzie nie tyle za funkcją, ile podporządkuje się fizycznej pragmatyce. Już choćby obecne marnotrawienie energii zużywanej do ogrzewania, a następnie wywiewanej bez odzysku ciepła przez systemy wentylacji czy kanalizowanie wody deszczowej i mieszanie jej z kanalizacją sanitarną budzić może w niedalekiej przyszłości zdumienie.

Płetwy wieloryba, skóra rekina, skrzydła muchy, łapki gekona, kwiaty lotosu są inspiracją dla projektantów materiałów i urządzeń technicznych naśladujących rozwiązania organizmów żywych. Dzieje się tak m.in. za sprawą rozwoju techniki podglądania przyrody w dużych powiększeniach – mikro i nanoskali. Za nauką podążają tłumy odkrywające nieznaną świat w makrofotografii. Dzięki nauce natrętna mucha jawi się jako cud techniki pozostawiający pod względem manewrowości i efektywności wykorzystania energii daleko w tyle myśliwca Stealth. Ale to, co pierwowzory wykonują naturalnie i bez wysiłku, ich techniczne kopie niezadarnie imitują. Mimo wielkiego wysiłku wiele przedsięwzięć biomimetyki zbankrutowało. Nie udało się na przykład skopiować mikroskopowej budowy muszli ślimaka słuchotka. Buduje on muszlę ze zwykłego węgla wapnia, ale dzięki białkom sterującym procesem jest to tak misterna konstrukcja, że jej wytrzymałość przewyższa kevlar.

² C. Fournier, „Igrając z ogniem”. *Biomorficzny paradygmat*, [w:] *Co to jest architektura*. Antologia. Kraków 2008, s. 409.

Jak dotąd sztandarowym osiągnięciem biomorfizmu jest skromny rzep. W roku 1948, przyglądając się kulkom łopianu, które z trudem odrywały się od spodni, szwajcarski inżynier Georg de Mistral zwrócił uwagę, że kolce owoców zakończone są haczykami. To zainspirowało go do opracowania zapięcia. Nieprzyjemny odgłos przy odpinaniu z początku nie sprzyjał upowszechnieniu wynalazku. Docenili go jednak projektanci skafandrów kosmonautów – na rzepy mocowane były narzędzia, aby nie odplynęły w przestrzeń w stanie nieważkości. Dzisiaj dźwięk odpinanego rzepu należy do powszechnej nazwijmy ją fonosfery współczesnego świata.

200



Fot. 3. Z cyklu: Próby gniazdowania. Fot. P. Wróbel

Wspólne zależności między biologią a techniką określa się w bionice mottem „Nauka od przyrody”. Podobnie można byłoby zdefiniować trend w nowoczesnym budownictwie: „Architektura od przyrody”. Przyroda znalazła rozwiązanie wielu problemów, które dla naukowców i inżynierów stanowią do dziś duże wyzwanie. Ten

interdyscyplinarny sposób postępowania, wykorzystywany w rozwiązaniu problematycznych zagadnień, które nigdy nie ograniczają się jedynie do wiernej kopii biologicznego pierwowzoru, posiada wielce inspirującą energię.

Poszukiwanie inspiracji dla architektury nieuchronnie odsyła nas do zagadnień estetycznych. Czyż nie jest oznaką jakiejś słabości powoływanie się przy kształtowaniu budynku na wzór kopca termitów? Czy nie jest to aby nieudolny mimetyzm, rodzaj rekompensaty za słabości techniki? Nazywanie budynku czy elewacji inteligentnymi jest z pewnością na wyrost, wyraża zaledwie pewne dążenie do upodobnienia budowli do złożonych systemów wykreowanych przez twórczą naturę. Wydaje się jednak, że dobre początki mamy już za sobą, a odwołania do dzieł Natury można uznać za uzasadnione.

Eastgate Building w Harare w Zimbabwie, z klimatyzacją wzorowaną na termitierach, to budujący przykład aplikacji naturalnych systemów do współczesnej architektury. Energochłonność klimatyzacji przystosowującej środowisko do życia człowieka jest nie do zaakceptowania. Każdy, kto spotkał się w praktyce z projektem klimatyzacji dla średniej wielkości budynku użyteczności publicznej, musi przyznać, że coś jest nie tak. Mamy tam do czynienia z marnowaniem energii, które śmiało można nazwać grzesznym. Dlatego też podglądanie i naśladowanie, jak termyty – małe i ślepe robaki utrzymują stałą temperaturę z dokładnością do jednego stopnia, podczas gdy na zewnątrz zmienia się ona od 3 do 42 °C – ma głęboki sens i wielką przyszłość.

Noty o autorach

mgr inż. arch. Wacław Bieniasz
BNA – Biuro Architektoniczne

prof. nadzw. dr hab. Andrzej Bojęś
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr Teresa B. Frodyma
Uniwersytet Jagielloński,
Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości w Gliwicach

prof. dr hab. Stanisław Hryń
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr inż. arch. Artur Jasiński
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Artur Jasiński i Wspólnicy Biuro Architektoniczne Sp. z o.o.

dr Dariusz Juruś
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr Małgorzata Kaczmarska
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

mgr Paulina Korpala-Jakubec
Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie

dr inż. arch. Ewa Kułakowska-Bojęś
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr inż. arch. Dariusz Kurkiewicz
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr Zbigniew Latała
Politechnika Krakowska,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

mgr Joanna Łapińska
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

dr Andrzej Mirski
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

dr Antoni Szoska
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

mgr Monika Tarnowska-Reszczyńska
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

prof. nadzw. dr hab. Tomasz Węclawowicz
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

doc. dr inż. arch. Piotr Wróbel
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego