You have downloaded a document from

The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Anthropos?

Anthropos?

Location: Poland

Author(s): Maria Popczyk

Title: Miasto/miejsce jako dzieło sztuki. Wprowadzenie

City/the place as a work of art. An introduction.

Issue: 24/2015

Citation style: Maria Popczyk. "Miasto/miejsce jako dzieło sztuki. Wprowadzenie". Anthropos? 24:55-64.

https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=355071

CEEOL copyright 2016

anthropos?
MIASTO I MIEJSCE
NR 24/2015
ISSN 1730-9549

Maria Popczyk

Miasto/miejsce jako dzieło sztuki. Wprowadzenie

Miasto, samo będąc miejscem, zawiera w sobie wiele różnorodnych miejsc, publicznych, prywatnych, opuszczonych, bez właściwości - nie-miejsc, jak je nazywa Marc Augé[1]. W różnym stopniu są one nasączone ludzką aktywnością, tak indywidualną, jak wspólnotową. Wśród wielu sposobów określania, czym jest miasto, interesuje mnie ten, który widzi w nim dzieło sztuki, pozwala bowiem uwzględnić jego walory estetyczne, sensualne i refleksyjne, a zarazem objąć namysłem to, co wykracza poza problematykę filozofii sztuki - na przykład praktyczne potrzeby codziennego życia. Pomocna w tym względzie jest sugestia Georga Simmla, który zauważa, że "obraz rzeczy zewnętrznych jest dla nas dwuznaczny o tyle, że w naturze zewnętrznej wszystko może uchodzić za powiązane ze sobą i zarazem oddzielone"[2]. Gdy patrzymy na most, to w tym, co na wskroś praktyczne, dostrzegamy szczególny zestaw wartości, nie wyłączając estetycznej. Most bowiem unaocznia, materializuje scalenie oddalonych od siebie brzegów. Doświadczenie oddalenia, rozdzielenia i połączenia jest dostępne wyłącznie człowiekowi, dlatego most nie tylko fizycznie łączy dwa brzegi, ale realizuje niewidzialną wartość łączności i oddalenia, konstrukcja mostu, jego forma czyni z tych wartości realny byt. Otóż miasto-dzieło jest wcieleniem, unaocznieniem tego, co oddzielone i co wydaje się nie do połączenia, materializuje metafory i ludzkie marzenia, nie petryfikuje ich w materii, raczej dzięki niej odsyła do źródeł wizualnego - emocji, pamięci, refleksji.

Identyfikowanie miasta z dziełem sztuki posiada swoją tradycję, nie jest mechanicznym przeniesieniem definicji dzieła sztuk plastycznych na artefakt-miasto, ale twórczym rozwinięciem tego, czym dzieło sztuki może być, gdy staje się miastem oraz czym jest miasto, gdy zaczynamy o nim mówić jak o dziele sztuki. Niewątpliwie należy wskazać na idę miasta, jaką św. Augustyn zawarł w *Civitas Dei* oraz idealne miasta renesansu, jednak *explicite* określenie miasta jako dzieła sztuki pojawia się w odniesieniu do Londynu,

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

Paryża i Wiednia wieku dziewiętnastego, czyli czasów krystalizowania się formuły miasta nowoczesnego, znanego nam dzisiaj. Donald J. Olsen wyróżnia te trzy miasta, by wykazać, jak pomyślnie przeszły modernizację, dając w efekcie miejsca pozwalające na przydanie im miana dzieła sztuki. Zawdzięczają to szczególnej koncentracji energii w sytuacji, gdy ekonomiczna prosperity, rozkwit myśli intelektualnej oraz aktywności artystycznej zostały tak zestrojone, że skutecznie przeciwstawiły się siłom antyurbanizacji, stagnacji i zastoju. Miasta te zachowują status stolic nie tylko w sensie formalnym, ale nade wszystko symbolicznym, a ich witalność polega na elastyczności przyjęcia nowej formy, która wyłania się z modernizacji przestrzeni miejskiej i publicznej. Te niezbędne warunki sprzyjają innym przedsięwzięciom, bowiem inicjowane przeobrażenie materii miasta, jego planu i architektonicznej zabudowy równocześnie powołują do życia nowe praktyki miejskie, zjawiska i korespondujące z nimi doświadczenia oraz aktywności niespotykane gdzie indziej, a wszystkie one współdziałają, by "szerzyć szczęście i sławić godność człowieka"[3]. Okazałe partery budowli publicznych służą rozwijaniu cnót moralnych, architektoniczny ornament stanowi realizację piękna wyrażanego przez prawdę materiału, forma zaś nie odzwierciedla funkcji, lecz ją transcenduje. Wyburzenia dokonane w Paryżu przez barona Haussmanna widzi Olsen nie jako polityczny i umoralniający zabieg, ale jako zamiar przekształcenia ulic miasta w promenady[4]. Przemyślane programy ideowe są realizowane z rozmachem (na przykład Ringstraße w Wiedniu[5]), dając efekty wizualne dostępne ludzkiemu oku, jak dekoracje fasad; z kolei wykwintne przejawy życia publicznego stają się oznaką przekonania, że życie pełniej wyraża się w zabawie niż pracy. Z analiz Olsena wysnuć można wniosek, iż miasto-dzieło trwa zawsze w konkretnym czasie i przestrzeni, a miarą jego trwania jest witalność i przejawy życia wspólnotowego, one decydują o wartości pięknego miasta, są miejscem w pełnym tego słowa znaczeniu. Wedle Olsena istnieją też miasta wprawiające w zakłopotanie - anachroniczne, jak Liverpool, czy miasta muzea, jak Wenecja.

Ukazanie wartości miast XIX wieku, a przez to i rodzącej się w nowym typie miasta miejskości, ma na celu, jak się wydaje, zachowanie określonego momentu w historii miast europejskich, kiedy otwarcie na zmiany, jakie przynosi przemysł oraz różnorodne techniczne udogodnienia, jest płynnie powiązane z kultywowaniem sztuki i piękna, realizowane przez wykwintny styl życia z czasem nazwany *La Belle Époque*. Równowaga między techniką a tradycją sprawa, że korzyść czerpana jest z obu, bez deprecjonowania lub uprzywilejowania żadnej ze stron, jest tym, co później tak zajadle krytykowali artyści awangardy. W zamyśle Olsena miasto jest dziełem sztuki, gdy z rozmachem realizowane przebudowy miast inicjują praktyki i rytuały miejskie, angażując mieszkańców. Dlatego Wenecja jest bardziej muzeum

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

niż dziełem sztuki, gdyż chętnie się ją odwiedza, ale nie chce się w niej mieszkać, ponieważ utraciła witalność z czasów panowania dożów. Sama artefaktualność nie czyni z miasta dzieła sztuki i faktycznie trudno wielu miastom takie miano przyznać, nie jest nim także ruina, zasadniczym elementem konstytuującym miasto-dzieło jest bowiem aktywność kulturowa mieszkańców. Refleksja tego rodzaju ma charakter historyczny, gdyż wartości i walory bycia dziełem sztuki można dostrzec jedynie *ex post*, kiedy miasto przestaje już być dziełem sztuki, kiedy dostrzegamy rozpad owej jedności. Można wskazać wiele miast, które z powodzeniem spełniają warunki podane przez Olsena, mają swój czas gospodarczej i kulturowej prosperity, realizują określoną ideę życia wspólnotowego, jak chociażby Ateny okresu klasycznego, Florencja czasów humanizmu, czy Rzym czasów papieża Juliusza II. Jednocześnie przyjęta perspektywa pozwala zrozumieć, dlaczego uczestnictwo w przemianach miasta nie pozwala go ocenić w kategoriach dzieła sztuki, przeszkodą jest brak dystansu czasowego, ale i niemożność oglądu całości.

Dziewiętnasty wiek jest okresem burzliwych przemian europejskich miast, następuje rozpad starych centrów, pojawia się zapowiedź otwartego krajobrazu miejskiego, zmienia się doświadczenie przestrzeni, postrzegania i czucia miejsc, co być może najlepiej uwydatnia się w obrazach tworzonych wówczas przez malarzy-obserwatorów, w rozwijającym się pejzażu miejskim, w powieści i w zapiskach komentatorów rodzącego się życia miejskiego - nie zawsze przecież pochlebnych. W zamyśle Olsena pobrzmiewa nuta nostalgii, patrzy on na miniony porządek miejsc z perspektywy modernistycznej wizji miasta, a raczej fiaska jej urzeczywistnienia. Okrzyknięcie ornamentu i dekoracji zbrodnią nie przyniosło w rezultacie zadawalającej architektury czy przyjaznej przestrzeni miejskiej. Dotychczasowy porządek (zwarta zabudowa wokół centralnego miejsca z promieniście rozchodzącymi się ulicami i szczelnym ciągiem kamienic oraz place z reprezentacyjnymi gmachami) zostaje zanegowany, zastępują go wolno stojące budynki o luźnym układzie, zaś centrum ulega rozproszeniu, przesunięciu. Budowle historyczne nie układają się w lekcję historii, często wyizolowane, stają się osamotnionymi zabytkami, atrakcją turystów. Dzieje się tak w wyniku wyburzeń dokonanych przez działania wojenne lub haussmanizację, ale również podczas budowy nowych miast, miast przemysłowych, najczęściej o planie liniowym.

Miasto jest dziełem sztuki jeszcze z innego punktu widzenia - proponuje je Christie Boyer, która klasyfikuje miasta, biorąc za punkt wyjścia estetyczną perspektywę. Wskazuje przy tym trzy estetyczne wyznaczniki, jakie przypisać można miastu w porządku historycznego rozwoju. Wedle jej koncepcji miasto tradycyjne posiada postać dzieło sztuki, panorama jest wartością miasta modernistycznego, zaś spektakl stanowi wyróżnik miasta

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

współczesnego[6]. O takim podziale decyduje rodzaj wizualności, doświadczenie czasoprzestrzeni oraz postawa obserwatora, a nade wszystko sztuka budowania przestrzeni miejskiej. Zatem proponowana przez Boyer wartość estetyczna przenika wszystkie elementy miasta-miejsca, od wizualnego po praktykę życia codziennego. Boyer przekonuje, iż celem przebudowy miast w XIX wieku było zaprojektowanie widoków miejskiej przestrzeni z mocno zarysowaną ramą. Obserwator widział miasto jako układ malowniczych obrazów skonwencjonalizowanych stylistycznie, w ich ramach ogląda narracje architektoniczne, co może najlepiej oddaje plac Concorde w Paryżu zaprojektowany przez Jakoba J. Hiffortta. Te planowane i realizowane widokowe walory europejskich stolic ukazują wedle autorki estetyczne i moralne aspiracje elit, widoki wystudiowane i teatralne zakładają statyczną percepcję [7].

Rzeczywiście, to w XIX wieku odkryto wizualne walory widoku *via* obraz malarski, wówczas też z większą dbałością zaczęto sytuować budowle otwarte na scenerię nie tylko miasta, ale również przyrody. Podobne wymogi stawiały ekspozycje obrazów gęsto pomieszczonych na ścianach muzeów sztuki, ich oglądanie zakładało taksonomiczny typ widzenia, co przekładało się na widoki miejskie. Niewątpliwie do wypracowania tego typu percepcji przyczynił się niebywały rozwój wynalazków optycznych, stąd zmiana w stosunku do baroku, gdzie również doceniano walory komponowanego widoku, dominowała jednak metafizyka nieskończonych przestrzeni. Przy czym Boyer zakłada konkretną koncepcję dzieła sztuki, jest nim tradycyjne, przedstawiające i oglądane w izolacji, dzieło. Warto jednak zaznaczyć, iż przypadający na ten czas rozwój fotografii i plakatu doprowadza zwolna do rezygnacji z ramy i perspektywy wciągającej oko w głąb obrazu, a brak ramy to otwarcie krawędzi obrazu na wcześniej niewidoczne tło, na otoczenie, to równocześnie zwrócenie uwagi na walory płaszczyzny, a tym samym rozszerzenie możliwości percepcyjnych. Kiedy przyjrzymy się scenom z miejskiego życia, jakie utrwalili malarze, jawi się ono jako zatrzymana chwila o płynnym konturze. Jednak obok wizualnego oglądania miasta rodzi się też alternatywny sposób doświadczenia miejsc, polisensoryczny, uczestniczący i nomadyczny - charakterystyczny dla flâneura. Dla niego ważniejsze staje się błądzenie i zanurzenie w mieście. Flâneur "oddaje się oglądaniu, słuchaniu i odczuwaniu zapachów, by uchwycić atmosferę miejsca, scenerię architektoniczną i zachowania tłumu na placach i ulicach"[8].

Modernistyczny typ miasta należy oceniać z dwóch niezależnych perspektyw: utopijnej teorii i praktyki budowania. Pierwszą zawdzięczamy płomiennym wypowiedziom Le Corbusiera i to jego pomysły inspirowane zabudową Manhattanu zaważyły na charakterze wielu miast, usankcjonowały otwartą formę miasta, stając się kwintesencją modernizmu.

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

Architekt nie zrealizował żadnego ze swoich projektów (nie licząc częściowej zabudowy w Chandigarh), ale jego plany wraz z zasadami organizacji życia proponują całkowicie nową wizję miejsca. Planistyczne widoki miast Le Corbusiera określa Boyer mianem miasta panoramy, o czym decyduje perspektywa miasta oglądanego z pozycji mobilnego oka. Tak rodzi się nowa wrażliwość wizualna, która łączy w oku patrzącego wielowymiarowe widoki przenikających się przestrzeni, co koresponduje, wedle autorki, z obrazami kubistów[9]. Obserwator ogląda miasto, doświadczając szybkości, z okna samochodu lub samolotu, Le Corbusier umieszczał na swoich planach sylwetki samolotów. Jest to również panorama statyczna, taki wniosek nasuwa się z opisu miasta w *Villa Contemporaria*. Le Corbusier planuje, by mieszkaniec spoglądał z wysokościowca na okalający park. Budulcami miasta, zaprojektowanego dla przyjemności oka, oka panującego nad przestrzenią, są cztery filary miejsca: niebo, przestrzeń, drzewa i stal, które zdaniem Le Corbusiera najpełniej odpowiadają potrzebom życiowym, wizualnym i metafizycznym[10] współczesnego człowieka. Architekt chce, by niebo odbijało się w szklanych ścianach drapaczy chmur, by przestrzeń była komponowana wedle geometrycznych reguł, tak by oko mogło swobodnie poruszać się między budowlami. Drzewa i zieleń mają być płucami miasta, zaś stal stanowić ma wcielenie ludzkiego rozumu zmaterializowanego w wieżowcach, których wizualną siłę przyrównuje Le Corbusier do płomieni[11]. Patrząc na komponenty miasta, dostrzegamy prymarne żywioły materii Empedoklesa i tylko stal odsyła do ognia w fazie okiełznanej przez postęp biorący początek z prometejskiego czynu. Dla Boyer, zainteresowanej przejawami pamięci w mieście, miasto-panorama jest miejscem pozbawionym tradycji, zaprojektowanym dla ludzi wykorzenionych i odwróconych od przeszłości. Warto zauważyć, iż autorka pragnie podkreślić ekranowość widoków, ale ocenia charakter miejsca na podstawie bogato ilustrowanego przez Le Corbusiera opisu idei miasta. Jednakże termin panorama w pierwszym rzędzie odsyła do statycznych frontalnych widoków miast obejmujących więcej obiektów niż zdolne jest objąć oko obserwatora, stanowi graficzną lub malarską reprezentację miasta. Miasto sprowadzone do płaszczyzny staje się autonomiczną całością. Ten sposób traktowania miasta jako dzieła sztuki posiada własne prawa, stanowi osobny temat rozważań, warto jedynie zasygnalizować, iż dzięki podporządkowaniu widoku miasta regułom sztuki malarskiej, a nie idei, jak u Le Corbusiera, można wydobyć esencję nie tylko miasta, ale ludzkiego istnienia[12].

Zbudowana raz forma miasta po latach, dla innego pokolenia mieszkańców jest często nie do zniesienia, a pragnienie dostosowania miejsc do nowych sposobów życia inicjuje przebudowę. Le Corbusier zastane miasta widzi jako chaos, a korytarze ulic z ciągnącymi się

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

kamienicami uznaje za niehigieniczne, niemoralne i nieestetyczne. "Czas odrzucić obecny układ naszych miast", ogłasza i proponuje przenieść życie z hałaśliwych ulic i kawiarni, które jak pleśń zarastają chodniki, na czternaste piętro, gdzie "mamy absolutny spokój, czyste powietrze"[13]. Nowe formy architektoniczne miały odpowiadać relacjom między ludźmi, pośpiesznemu i nerwowemu trybowi życia, uwzględniając też pozycję kobiety: "dom nie będzie już archaicznym tworem, który darzy się takim samym kultem jak rodzinę, naród"[14]. Jednakże przyjęcie stylu międzynarodowego w architekturze miejskiej, strefowanie, wznoszenie agresywnych i rywalizujących o dominację wysokościowców, niekontrolowany rozrost przedmieść przyczyniły się do powstania monotonnych i bezwyrazowych przestrzeni, z dezorientującym nadmiarem tras komunikacyjnych. Idea zbudowania nowego i harmonijnego miejsca w realizacji okazała się klęską, a jej potwierdzeniem stało się zburzenie dzielnicy Pruitt-Igoe w 1972 roku. Czterdzieści dwa lata po wydaniu książki Le Corbusiera, David Lynch pisze o przerażeniu, jakie wzbudza w nim metropolia: "Antidotum na przerażenie, jakie budzi miasto metropolia, jest uczynienie go czytelnym"[15]. Otóż najważniejsze zadanie urbanistyki polega, według Lyncha, na takim opanowaniu czasu i przestrzeni, by przez przystosowanie środowiska do percepcyjnych możliwości człowieka i jego potrzeb emocjonalno-symbolicznych sprostać podstawowej potrzebie, jaką jest poczucie bezpieczeństwa. Mieszkaniec identyfikuje się z miastem-miejscem, gdy posiada jego klarowny obraz, orientuje się bez trudu w terenie, gdy obraz ten jest "zmysłowo ostry, głęboki i intensywny"[61]. Miasto jest tu porównane do zapisanej kartki papieru, by ją odczytać, potrzebna jest znajomość kodu, wzoru organizującego treść. Każdy mieszkaniec gromadzi wiele obrazów miasta, a te układają się w rodzaj mentalnej mapy. Charakterystyczne punkty, dominanty, rozpoznawalne i czytelne trasy, które Lynch nazywa obrazowością, czytelnością miasta, pozwalają mieszkańcowi tworzyć i uzupełniać na bieżąco obrazową mapę miejsc. Ta zaś ma charakter jednostkowy, wypełniają ją emocje, wspomnienia, indywidualne doświadczenia, staje się zwornikiem indywidualnej tożsamości i dostarcza poczucia zadomowienia, identyfikacji z miejscem. Jednak tym, co interesuje urbanistów, jest obraz społeczny. Lynch przekonuje, że wszystkie indywidualne obrazy są pod pewnym względem podobne, posiadają wspólny mianownik, rdzeń jednoczący mieszkańców, a ten obrasta w symbole, jednoczy mieszkańców przez wspólną pamięć. To ten grupowy obraz pozwala ocenić obrazowość miast, uznać, czy jest to nieodparty, logicznie silny i wyrazisty widok, ukazujący kształt miasta, jak w przypadku Florencji oglądanej od strony południowej, czy raczej niska obrazowość, przekładająca się na niezadowolenie mieszkańców, słabą orientację i niezdolność do wyróżnienia elementów widoku. Punktem wyjścia teorii Lyncha jest analiza

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

percepcji i orientacji mieszkańców Bostonu, a jego propozycja obrazowego miasta o silnej rozpoznawalnej formie stanowi podstawę kolejnych wartości: poczucia bezpieczeństwa, emocjonalnej identyfikacji, nadaje znaczenie i sens, dostarcza radości z doznań zmysłowych, daje niewizualne poczucie rytmu form[17]. W ten sposób Lynch określa kryteria miasta dzieła sztuki. "Miasto, jako sztuczny świat, powinno być nim w najlepszym możliwym sensie: wytworem kunsztownym, ukształtowanym dla ludzkich celów"[18]. W obrazowości miasta, jeśli zostaje zrealizowana, zbiegają się wszystkie walory dobrego miejsca osadzone na poczuciu umiejscowienia i orientacji.

Przytoczone trzy podejścia do kształtowania miasta jako określonej całości kumulującej w doświadczeniu wielość treści mogą zostać uzupełnione o kolejne. Najcenniejsze z nich to te zrealizowane, często na wiele sposobów, jak miasto ogrodów Ebenezera Howarda czy idea miasta w mieście Léona Kriera. Nie istnieje dobry przepis na miejsce, chociaż od wieków buduje się miasta, zasiedla się je i przekształca, jest coś, co nie pozwala ustalić reguł. Léon Krier w jednej ze swych książek napisał: "Paradoksalnie sztuka budowania dróg, pojazdów i systemów komunikacyjnych jest o wiele bardziej rozwinięta niż sztuka tworzenia miejsc"[19]. Jednakże wspólną cechą wysiłków projektantów i architektów jest potrzeba usprawnienia miasta, uczynienia z niego miejsca zadomowienia i tożsamości, nadania mu formy i kształtu, spełnienia warunków pięknego miasta oraz uczynienia go bezpiecznym. Jednakże miasto to również ruina pojawiająca się w jego wnętrzu, ulokowana na obrzeżach lub odgrodzona od świata życia. Ruina, która tworzy puste enklawy - poddana przyrodzie, wandalom i kamerze eksplorerów. Kulturowe formy oswajania ruiny w figurze melancholii są tak stare jak refleksja nad przemijaniem, współcześnie przeważają formy zestetyzowane i ironiczne - np. w architekturze dekonstruktywistów, gdzie infekcja budowli, jej rozchwianie i sugestia upadku są precyzyjnie zaplanowane i dzieją się w oku obserwatora. Alternatywne spojrzenie na miasto jako ruinę proponują eksplorerzy, hakerzy miejsc zrzeszeni w internetowych wspólnotach, ich działalność jest rozległa i sprofilowania[20], odkrywają dla internautów miejsca opuszczone, niebezpieczne i zamknięte. Kolekcjonują je, podobnie jak to czyni etnograf czy socjolog, realizują współczesną formę flâneuryzmu. Internetowi eksplorerzy teoretyzują, ich wypowiedzi są komentarzem do kultury konsumpcji i estetyzacji, nazywają się czasem postmodernistycznymi archeologami, nie chcą poznawać odwiedzanych przez siebie miejsc, ale raczej je interpretować dla siebie, bardziej interesuje ich estetyka niż historia[21]. Można powiedzieć, iż pracują z miejscem, wchodzą do podziemi, odwiedzają poprzemysłowe obszary, odsłaniają miasto z perspektywy tkwiącej w nim ruiny. Ich wielowątkowa działalność zawiera całościowe spojrzenie na miasto, starym metaforom

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

nadają współczesne brzmienie. Jeden z eksplorerów opowiada o mieście jako ciele posiadającym zewnętrze i wnętrzności. Eksplorerzy zapuszczają się na podobieństwo sondy medycznej do ukrytych podziemnych arterii, skanują miejsca toczone chorobą, penetrują rozkładające się wnętrza domostw, fabryk. Fotografują ślady obecności przez utrwalanie szczegółu rozpadającego się księgozbioru, zasypanego tynkiem fortepianu, wózka z lalką - fascynują ich przedmioty nieprzydatne, nieużywane, porzucone. Filmy i foto-eseje operujące emotywnym obrazem[22]toczą narracje o bezpowrotnej utracie, dlatego najczęściej przywołana jest wzniosłość i to w sensie kantowskim, chociaż obraz bardziej przedstawia wzniosłość niż wywołuje lęk, niemniej jednak chodzi o silne poruszenie umysłu, doprowadzenie do samopoznania istnienia czegoś, co przerasta eksplorera. Ale także pojawia się piękno brzydoty, która nierzadko stanowi tło dla portretu samego eksplorera lub modelki. W ten sposób następuje zwielokrotnienie znaczeń, ruch wnętrza i zewnętrza: ciała wizualnie ponętnego i ciała toczonego przez nieusuwalnego raka rozkładu. Jest tu zatem całościowa myśl o mieście, kontestacja[23]estetyzacji i konsumpcji obrazu uwodzącego, o którym z pasją pisze Mitchell. Eksplorer zajmuje się również panoramą miasta widzianego z punktu widzenia ruiny - przykładem mogą być zdjęcia z dachów elektrowni Battersea Power Station z widokiem na Londyn usiany fajerwerkami[24]. Sylwetka eksplorera odwrócona tyłem do obiektywu na tle rozświetlonego nocą miasta przypomina obrazy Caspara Friedricha. Jednak jego odwróceni od świata melancholicy wpatrują się w Transcendencje ze szczytów górskich, eksplorerzy oglądają świetlny spektakl miasta w ciszy miejsca opuszczonego.

Chcąc zatem spojrzeć na miasto jak na dzieło sztuki, można za kryterium przyjąć, jak to czyni Olsen, kumulację kulturotwórczej energii i śledzić jej wielorakie manifestacje w przedsięwzięciach planistycznych i życiu publicznemu, porównywać je pod względem historycznym i kulturowym. Gdy z kolei przyjmiemy za Boyer ewolucyjne podejście, kiedy nowy typ miasta realizuje określoną jakość estetyczną, wówczas przenika ona wszystkie elementy miasta w konkretnych czasach, staje się dziełem, panoramą i współcześnie medialno-obrazowym spektaklem. Wydaje się jednak, że w obu przypadkach walor miasta wydobyty zostaje za cenę jednostronności spojrzenia. Miasto jest bowiem totalnym czasoprzestrzennym dziełem, stanowi wypadkową idei i realizacji, przemyślanego planu i procesów żywiołowych. Nie można go wypowiedzieć i przeżyć na jakiś jeden sposób i należy tu przyjąć, iż zarówno bezpośrednie doświadczenie miejsca, jak i sztuka z miasta zrodzona przenikają się. Nie wystarczy też jedna dziedzina sztuki, by wszystkie treści wyrazić i wypowiedzieć. Jeśli pozostać przy sztukach przestrzennych, materialnym i immaterialnym obrazie, planie urbanistycznym, budowlach, instalacjach przestrzennych, dizajnie i

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

architekturze bez architektów, to nie można mówić o ich autonomiczności, gdyż zawsze jednoczą konkretną wspólnotę wokół miejsca. Dodać należy, iż miasto jako dzieło to zasługa szczególnej aktywności mieszkańców i migrantów, którzy nadają kamiennej stronie miasta kolorytu: "Wszystkie metropolie i stolice - skłonny jestem nawet powiedzieć, że wszystkie miasta - mają swoisty charakter, slang bądź dialekt czy typ poczucia humoru"[25]. Jest dziełem otwartym, uznajemy jego skończoność w wymiarze pokolenia, nie jest dane żadnemu człowiekowi w całości. Widzieć miasto w jego przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, w jego zburzonych i powstających budowlach, zdarzeniach i praktykach ulicznych, jednocześnie poprzez doświadczenia jego mieszkańców - ich myśli, emocje i doświadczenia, może jedynie istota nadprzyrodzona, podobna do Anioła historii z pism Benjamina.

---

[1] O przestrzeni i miejscu, jako kategoriach miasta, także w kontekście pięknego miejsca (w mieście) por. Joseph Grange, *The City: An Urban Cosmology*, New York University Press, New York 1999, s. 3-12 i 42-56.
[2] Georg Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 248.
[3] Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, Yale University Press, New Heven&London 1986, s. 5. Można stwierdzenie to uznać za definicję miasta jako dzieła sztuki.
[4] O negatywnych stronach haussmanizacji patrz m.in.: Leonardo Benvolo, *Miasto w dziejach Europy*, przekł. Hanna Cieśla, Warszawa 1995, s. 181-199.
[5] Wilfried Koch, *Style w architekturze*: *arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*. [przekł. z niem. Waldemar Baraniewski et al.], Świat Książki, Warszawa 1996, s. 416.
[6] M. Christine Boyer, *The City of Collectiva Memory: It's Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Massachusetts Institite of Technology, Massachusetts 1994, s. 33 id.
[7] Ibidem., s. 40.
[8] Heinz Paetzold, *Doświadczenie architektury miasta. Polityka przechadzki w duchu Waltera Benjamina*, przekł. M. Urbańska, w: *Co to jest architektura?* red. A. Budak, Kraków 2008, s. 121.
[9] M. Christiene Boyer, *The City*. s. 41.
[10] Metafizyczność jest rozumiana jako dostęp rozumu do praw wiecznych, niezmiennych, podobnie jak u Kandynskiego.
[11] Le Corbusier, *The City of To-morrow*, trans. F. Etchells, The Architectural Press, London 1947, s. 190.
[12] Por. Interpretacja miejskiej sceny Edwarda Hoppera: Michael Brötje, *Obraz-spotkanie*, przekł. M. Haake, w: "Quarto" nr 3(9)/2008, s. 65-80.
[13] Le Corbusier, *W stronę architektury*, przekł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2012, s.107 i s.108.
[14] Ibidem., s. 257.
[15] Kelvin Lynch, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Archiwolta, Kraków 2011, s. 140.
[16] Ibidem., s. 12.
[17] Ibidem., s. 13.
[18] Ibidem., s. 110
[19] Léon Krier, *Architektura wspólnoty*, przekł. P. Choynowski, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2011, s. XIX.
[20] Ze względu na typ miejsca (podziemia miasta, opuszczone domy, szpitale, pałace, obszary poprzemysłowe, dachy najwyższych budowli), ze względu na typ narracji (film z komentarzem historycznym, reporterskim, film z podkładem muzycznym, film wywiad), ze względu na techniki montażu i techniki samokreacji.
[21] Bradley L. Garrett, *Urban Exploration as Heritage Placemaking*, w: *Reanimating Industrial Spaces: Conducting Memory Work in Post-Industraila Societies*, ed. Hilary Orange, Left Coast Press, 2015, s. 75.
[22] W fotografii często użyta jest technika HDR (High Dynamic Range) nadająca scenie dramatyzmu.
[23] Ian Douglas-Jones, *Urban Exploration & the Search for the Sublime*, "Architecture" 2008, s. 25.
[24] http://www.wired.com/images_blogs/dangerroom/2013/03/placehacking-660x440.jpg(20-06-2015)
[25] Joseph Rykwert, *Pokusa miejsca: przeszłość i przyszłość miast*, przeł. Tomasz Bieroń, oprac. Dorota Leśniak-Rychlak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 292.

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016

CEEOL copyright 2016