

2

Pole sił wizualnych w architekturze

O budowie formy architektonicznej Juliusza Żórawskiego oraz *Sztuka i percepcja wzrokowa* Rudolfa Arnheima to dwie z kilku lektur, które Oskar Hansen wymienia w książce *Zobaczyć świat* (2005) jako inspiracje dla jego koncepcji Formy Otwartej¹. Praca doktorska Żórawskiego, napisana w 1943 roku i wydana po raz pierwszy w 1962 roku, uznawana jest za „prekursorską” czy też za „doskonale uzupełnienie” koncepcji Arnheima – *Sztuka i percepcja wzrokowa* powstawała mniej więcej w tym samym czasie co dysertacja Żórawskiego, czyli około 1943 roku². Dodajmy, że zapleczem teorii i Żórawskiego, i Arnheima była psychologia Gestalt w wydaniu niemieckim, np. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (1921–1923) Maxa Wertheimera.

Wspólnym źródłem dla Żórawskiego, Arnheima i Hansena są pisma Heinricha Wölfflina: *Podstawowe pojęcia historii sztuki* oraz *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*³. Jednak dociekania Wölfflina, w jaki sposób architektoniczne formy mogą wyrażać styl epoki, nie są już dla nich głównym punktem zainteresowania. Podstawowe pytanie dotyczy tego, jak forma architektoniczna odróżnia się od swego otoczenia/tła. Żórawski uznaje, że „operowanie formą architektoniczną polega m.in. na ustawieniu form na właściwych tłach”⁴. W jego dysertacji odnajdziemy również ilustracje figur instruktażowych w psychologii poznawczej, np. sześcianu Neckera,

¹ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, red. J. Gola, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005, s. 16.

² D. Juruś, *Architektura poszukująca zrozumienia*, [w:] J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie D. Juruś, Universitas, Kraków 2008, s. XII.

³ Uwagi na temat Hansena i jego lektury pism Arnheima, Żórawskiego i Wölfflina prezentowałam w niepublikowanym referacie „Years Later...”: *Oskar Hansen’s Open Form and the Horizon of Expectations*, wygłoszonym w ramach sympozjum *Transit Point: Mitteleuropa*, Yale School of Architecture, New Haven (8–9.09.2016).

⁴ J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 94.

przykładu multistabilności dwuwymiarowych rzutów trójwymiarowych struktur, które łączył z analizami form architektonicznych (rzuty aksonometryczne w architekturze)⁵. Z kolei Hansen zdaje się wykorzystywać język kształtizmu do ujawniania społecznych aspektów architektonicznej formy. Architektura nie powinna być „dominującą formą” (Forma Zamknięta), lecz tworzyć „chłonne tła dla życia mieszkańców” czy też „chłonne tła zdarzeń” (Forma Otwarta)⁶.

W przypadku Hansena równie interesującym i nie w pełni przebadanym wątkiem jest zbieżność między jego koncepcją „aktywnego negatywu”, czyli rzeźbiarskiej analizy wnętrza architektonicznego⁷, a uwagami zawartymi w rozdziale *Pełne i puste* książki Arnheima *Dynamika formy architektonicznej* (1977). Ilustrując tezę, że „odstępstwa pomiędzy obiektami mogą być i często są wizualnymi przedmiotami samymi w sobie”⁸, Arnheim przywołuje zarówno rzeźby Davida Carra (odlewy odstępów między nowojorskimi drapaczami chmur), jak i gipsowe odlewy wnętrza architektonicznych. Wykonywanie tych ostatnich w celach naukowych zalecał niemiecki historyk architektury Albert Erich Brinckmann, notabene uczeń Wölfflina; Arnheim korzystał z publikacji Brinckmanna *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung* (1922)⁹.

Jednym z powodów powrotu do lektury Arnheima jest nie tylko próba dookreślenia znaczenia psychologii Gestalt w polskiej teorii architektury, lecz także wpisanie tej refleksji w aktualne nurty fenomenologii architektury. Stąd też przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania jest *Dynamika formy architektonicznej*, w tym analiza wertykalności i horyzontalności jako implikującej fenomenologiczne koncepcje gruntu i horyzontu, przeniesienie dialektyki figury i tła w przestrzenną i dynamiczną sytuację architektoniczną, zwrócenie uwagi na „bezkrawędziowość” architektonicznego tła (dodajmy, że „bezkrawędziowa”, „bezpłaszczyznowa”

⁵ Ibidem, s. 98–99.

⁶ O. Hansen, op. cit., s. 147.

⁷ Ibidem, s. 239. Wątek „aktywnego negatywu” u Hansena podejmuje Aleksandra Kędziołek, wiążąc ten rodzaj zapisu doświadczenia przestrzeni architektonicznej z analizami negatywu przestrzeni bazyliki św. Piotra (opublikowanymi w *Architecture as Space: How to Look at Architecture* Bruno Zeviego) oraz z negatywami barokowych kościołów rzymskich, wykonywanymi przez Luigiego Morettiego. Zob. A. Kędziołek, *Różne ścieżki modernizmu. Polscy architekci wobec CIAM i Team 10*, [w:] *Teksty modernizmu. Antologia polskiej teorii i krytyki architektury 1918–1981*, t. 2: *Eseje*, red. D. Jędruch, M. Karpińska, D. Leśniak-Rychlak, Instytut Architektury, Kraków 2018, s. 190. O gipsowych modelach Morettiego z lat pięćdziesiątych XX wieku wspomina Anthony Vidler w interpretacji słynnej rzeźby publicznej *House* Rachel Whiteread (Londyn, 1993–1994). Zob. A. Vidler, *Full House: Rachel Whiteread's Postdomestic Casts*, [w:] idem, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA–London 2000, s. 145.

⁸ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, tłum. A. Grzebiński, D. Juruś, Oficyna, Łódź 2016, s. 81.

⁹ Ibidem, s. 105, 298.

przestrzeń to jedna z ważniejszych kategorii Nowej Fenomenologii Hermanna Schmitza¹⁰) czy różnica – zauważona przez Arnheima, a jednocześnie fundamentalna dla współczesnych metodologii historii sztuki o fenomenologicznej proveniencji – między polem sił wizualnych w przestrzeni architektury (rozciągającym się między gruntem a horyzontem) a polem obrazowym (ujętym w ramę).

Last but not least, inspiracją dla ponownego odczytania *Dynamiki formy architektonicznej* jest język opisu dzieła architektonicznego Arnheima, który wydaje się tożsamy z językiem potocznym, ale też posługuje się kategoriami „intuicyjnymi”, „niemierzalnymi matematycznie” (przed którymi przestrzegał Żórawski w eseju *Postawa intuicyjno-artystyczna i postępowo-techniczna w architekturze* z 1962 roku¹¹). Dopiero po głębszej analizie pola sił wizualnych architektury określenia takie jak „słabe” elementy, „lekkość i ciężar” budowli czy „dominująca” bryła nabierają pełnego znaczenia. W rozważaniach Arnheima słabość czy siła formy architektonicznej powiązana jest m.in. z sytuacją wizualnego wyodrębnienia bryły z tła, które w przypadku architektury rozciąga się między gruntem a „wysokością nieba”¹².

Dynamika formy architektonicznej w historii i teorii architektury

Portal [...] ma formę strzały, wystawiającej na próbę wytrzymałość dachu, bez zbytejnie w niego ingerencji. Jesteśmy świadkami dynamicznej relacji zachodzącej pomiędzy masywnością ściany a jej pionowym rywalem [...]. Wertykalność kształtu strzały podkreślana jest poprzez żłobkowane pilastry ramy. Cała struktura ulatywałaby w górę, jeśli owemu wertykalizmowi nie przeciwstawiono by elementów horyzontalnych ponad i poniżej architrawu oraz na poziomie ulicy. Architrav spełnia funkcję wyraźnie horyzontalnej przeciwwagi¹³.

Analiza struktury Porta Pia Michała Anioła (il. 2.1) zawarta w *Dynamice formy architektonicznej* Rudolfa Arnheima wzbudziła podziw recenzenta tej książki, wydanej w 1977 roku¹⁴. Wyjaśnienie interakcji wizualnych wektorów architektonicznej kompozycji recenzent *Dynamiki...* uznał za kulminację rozdziału zatytułowanego

¹⁰ Zob. np. H. Schmitz, *Nowa Fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, tłum. A. Przyłębski, Aletheia, Warszawa 2015, s. 121–128.

¹¹ J. Żórawski, *Postawa intuicyjno-artystyczna i postępowo-techniczna w architekturze*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 209.

¹² R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 33.

¹³ Ibidem, s. 199.

¹⁴ Zob. P. West, *Space Thinking: An Oxymoron? The Dynamics of Architectural Form by Rudolf Arnheim; Body, Memory, and Architecture by Kent C. Bloomer and Charles W. Moore*, „Salmagundi” 1980, nr 47/48 (zima–wiosna), s. 237.

Porządek i jego brak, doceniając także dogłębność rozważań Arnheima dotyczących percepcji wertykalności i horyzontalności, wnętrza i zewnątrz czy też znaczenia ekspresji i funkcji w architekturze.



2.1. Michał Anioł, Porta Pia, Rzym, 1561–1565. Fot. Wikimedia Commons

Przywołanie architektonicznej refleksji Arnheima 40 lat po jej publikacji ma na celu podkreślenie jej aktualności jako perspektywy metodologicznej. *Dynamika formy architektonicznej* została wznowiona w wersji angielskiej w 2009 roku, a na język polski przetłumaczona dopiero w 2016 roku, jednak w cytowanej powyżej analizie Porta Pia odnajdziemy wyrażenia i porównania, które wpłynęły na sposoby opisywania dzieła architektonicznego w ciągu kilku dziesięcioleci. „Masywność ściany” czy „wertykalność kształtu” to przykłady, które – wraz z innymi określeniami, takimi jak: „napięcie”, „konfiguracja sił”, „intensywność struktury”, „słabe” elementy, „lekkość i ciężar” budowli, „dominująca” bryła, „monumentalność”, „rozpychające się” kształty, „wizualnie ciężka masa” czy „gęstość” przestrzeni – tworzą spójny słownik autora dążącego do uchwycenia natury „pola sił wizualnych” w oglądzie dzieła architektonicznego.

Zanim zagłębimy się w analizie wybranych budowli i założeń urbanistycznych, podejmiemy najpierw próbę usytuowania *Dynamiki formy architektonicznej* zarówno

w bogatym dorobku naukowym Arnheima, jak i w historii teorii architektonicznych drugiej połowy XX wieku. Do spojrzenia na kwestię recepcji omawianej publikacji zachęciła mnie wspomniana już entuzjastyczna ocena pracy „dobrego gestaltysty”¹⁵, która została zestawiona z książką *Body, Memory, and Architecture* Kenta C. Bloomera i Charlesa W. Moore’a, wydaną także w 1977 roku¹⁶. Ta ostatnia doczekała się w porównaniu z *Dynamiką formy architektonicznej* krytyki: ktokolwiek ośmiela się napisać książkę „godną tytułu *Body, Memory, and Architecture*, stoi na ramionach giganta: Arnheima”¹⁷.

Przed publikacją *Dynamiki formy architektonicznej* architektura nie była głównym przedmiotem zainteresowań Arnheima. We wstępie do książki zaznacza, że wykorzystał w niej zasady, które rozwinął i zilustrował w *Sztuce i percepcji wzrokowej. Psychologii twórczego oka*, odwołując się przede wszystkim do malarstwa i rzeźby¹⁸. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Art* została opublikowana w 1954 roku i wznowiona w poprawionej wersji w 1974 roku; druga wersja stała się podstawą dla pierwszego polskiego tłumaczenia w 1978 roku i jego kolejnych wydań¹⁹. To przede wszystkim ta publikacja (a nie *Dynamika formy architektonicznej*), najczęściej tłumaczona spośród kilkunastu książek Arnheima, przyczyniła się do ugruntowania jego akademickiej pozycji. Jako psycholog sztuki wprowadził do anglojęzycznej refleksji o sztuce niemiecki nurt gestaltyzmu z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku²⁰.

Jak zaznacza Arnheim, początków koncepcji książki o architekturze należałoby również szukać w jego artykule *The Dynamics of Shape* opublikowanym w 1966 roku w „Design Quarterly” oraz w serii wykładów w The Cooper Union School of Art and Architecture w Nowym Jorku, które wygłosił w 1975 roku²¹. Dzięki jego współpracy z Robertem Rossero, studentem architektury w Cooper Union, powstały rysunki poglądowe zamieszczone w *Dynamice formy architektonicznej*, obrazujące analizy wizualnych sił form architektonicznych²².

¹⁵ Ibidem, s. 236.

¹⁶ K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, New Haven CT–London 1977.

¹⁷ P. West, op. cit., s. 238.

¹⁸ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 13.

¹⁹ Zob. R.A. Smith, *Rudolf Arnheim: An International Bibliography of His Writings*, „Journal of Aesthetic Education” 1993, t. 27, nr 4 (zima): *Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, s. 167–168. Zob. także wyd. polskie: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, wyd. 3, tłum. J. Mach, Oficyna, Łódź 2013.

²⁰ Zob. R.R. Behrens, *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*, „Leonardo” 1998, t. 31, nr 3, s. 232.

²¹ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 14. Zob. także idem, *The Dynamics of Shape*, „Design Quarterly” 1966, nr 64, s. 1–32; R.A. Smith, op. cit., s. 177.

²² R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 14–15.

Pomimo uwzględnienia architektury w swojej psychologii percepcji Arnheim (zm. w 2007 roku) – jest jedynie wzmiankowany albo nie pojawia się wcale w podręcznikowych anglo- i niemieckojęzycznych opracowaniach oraz antologiach teorii architektury ostatnich dwóch dekad. To sytuacja zaskakująca, biorąc pod uwagę fakt, że jeszcze w 1988 roku, w artykule podsumowującym ówczesny stan badań w obszarze historii architektury, Marvin Trachtenberg poświęca spory akapit *Dynamic form architektonicznej* jako jednej z publikacji kluczowych dla teorii i krytyki architektury²³. W *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present* Hanno-Walter Kruft wspomina jedynie, że Arnheim przedstawił „logiczną krytykę funkcjonalizmu”, i wymienia w przypisie *The Dynamics of Architectural Form* obok *Towards a Psychology of Art* (1966) i *Art and Visual Perception* (1954)²⁴. Wzmianka o Arnheimie pojawia się w ostatnim rozdziale tego opracowania, który bardzo skrótowo traktuje o teoriach architektonicznych po 1945 roku²⁵. W *Architecture Theory since 1968*, antologii pod redakcją K. Michaela Haysa, Arnheim wspomniany jest raz, w słynnym tekście Manfreda Tafuriego *L'Architecture dans le Boudoir* (1974) – autor cytuje uwagi badacza na temat Jeana Arpa z *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* (1971)²⁶. Nazwisko Arnheima nie pojawia się w zbiorze tekstów pod redakcją Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, jak również w *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* pod redakcją Charlesa A. Jencksa i Karla Kropfa, antologii gromadzącej teksty o architekturze z lat 1955–1996²⁷.

Pobieżny przegląd antologii publikowanych od lat dziewięćdziesiątych XX wieku prowadzi do konkluzji, że refleksja Arnheima nie wpisała się na stałe w kanon nowoczesnych i współczesnych teorii architektonicznych, w przeciwieństwie do prac innych autorów opublikowanych w tym samym roku co *Dynamika formy architektonicznej*: wspomnianej już *Body, Memory, and Architecture* Kenta C. Bloomera i Charlesa W. Moore'a, *The Language of Post-Modern Architecture* Charlesa A. Jencksa, *A Pattern Language* Christophera Alexandra oraz *Intentions in Architecture*

²³ M. Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, „The Art Bulletin” 1988, t. 70, nr 2 (czerwiec), s. 240.

²⁴ H.-W. Kruft, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, tłum. R. Taylor, E. Callander, A. Wood, Zwemmer, Princeton Architectural Press, London–New York 1994, s. 446, 609.

²⁵ Zob. rozdział 30: *Since 1945*, ibidem, s. 434–446.

²⁶ M. Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language* (1974), [w:] *Architecture Theory since 1968*, red. K.M. Hays, wyd. 3, The MIT Press, Cambridge MA–London 2002, s. 163, 173.

²⁷ Zob. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. K. Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York 1996; *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, red. C. Jencks, K. Kropf, Wiley-Academy, Chichester 1997.

Christiana Norberga-Schulza (pierwsze wydanie w 1965 roku)²⁸. O ile pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku dostrzegano powinowactwa Arnheimowskiej myśli o architekturze z fenomenologią Maurice'a Merleau-Ponty'ego²⁹, o tyle w późniejszych antologiach zawierających rozdziały poświęcone fenomenologii architektury próżno szukać fragmentów z *Dynamiki formy architektonicznej*³⁰.

W 1977 roku ukazało się drugie wydanie *Complexity and Contradiction in Architecture* Roberta Venturiego, książki opublikowanej w 1966 roku, uznawanej za jedną z pozycji inicjujących zarówno krytykę modernizmu, jak i teoretyzowanie na temat postmodernizmu w architekturze. To właśnie ta książka stała się przedmiotem żarliwej krytyki w *Dynamice formy architektonicznej*. Arnheim opowiada się po stronie porządku, który jest „niezbędny dla funkcjonowania jakiegokolwiek zorganizowanego systemu zarówno fizycznego, jak i pojęciowego”³¹. Tymczasem „wewnętrzna sprzeczność, o którą chodzi Venturiemu, stanowi obrazę dla porządku. Jest pomyłką popełnioną z niewiedzy, przeoczenia, albo błędną realizacją jakiegoś celu”³². W kompozycji Porta Pia Michała Anioła Venturi widział złożoną relację nadmiaru elementów strukturalnych i ornamentalnych³³. W tym samym dziele – jak już zaznaczono we wstępie – Arnheim poszukiwał równowagi sił wizualnych struktury. Za ironię historii można uznać fakt, że fragmenty książki Venturiego, którego Arnheim wybrał sobie jako głównego oponenta, odnaleźć można we wspomnianych już antologiach, kształtujących współczesny kanon refleksji o architekturze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku³⁴.

²⁸ Nieprzypadkowo analizy Arnheima były zestawiane w ówczesnych recenzjach z argumentami Jencksa, Alexandra czy Norberga-Schulza. Zob. D.A. Mann, *The Dynamics of Architectural Form by Rudolf Arnheim*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1978, t. 37, nr 2 (zima), s. 238.

²⁹ Zob. J.W. Cataldo, *Vision and Artifact by Mary Henle; The Dynamics of Architectural Form by Rudolf Arnheim*, „Journal of Aesthetic Education” 1979, t. 13, nr 2 (kwiecień), s. 124. O zbieżności między gesztaltryzmem a fenomenologią percepcji w pracach Arnheima wzmiankuje we współczesnym opracowaniu Harry Francis Mallgrave, choć odwołuje się on jedynie do *Art and Visual Perception* (1954). Zob. H.F. Mallgrave, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 370. Na temat związków między *Gestalttheorie* a fenomenologią zob. D.W. Hamlyn, *The Psychology of Perception: A Philosophical Examination of Gestalt Theory and Derivative Theories of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1957. Dziękuję Ryszardowi Kasperowiczowi za tę wskazówkę bibliograficzną.

³⁰ Zob. np. *Chapter 9. Phenomenology: Of Meaning and Place*, [w:] *Theorizing a New Agenda...*, op. cit., s. 411–453; *Semiotics and Phenomenology*, [w:] *Architectural Theory. Volume II: An Anthology from 1871–2005*, red. H.F. Mallgrave, C. Contandriopoulos, Blackwell, Malden MA–Oxford–Victoria 2008, s. 420–434.

³¹ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 174.

³² Ibidem, s. 175.

³³ Zob. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York 2002, s. 62.

³⁴ Zob. *Theorizing a New Agenda...*, op. cit., s. 72–76; *Theories and Manifestoes...*, op. cit., s. 40–42; *Architectural Theory. Volume II...*, op. cit., s. 384–386.

Inspiracje *Dynamiki formy architektonicznej*

Dynamika formy architektonicznej to jedyna książka Arnheima w całości poświęcona architekturze, rozwijająca – jak wspomniałam – wątki przedstawione już w 1954 roku w *Sztuce i percepcji wzrokowej*. Do architektury jako głównego tematu rozważań Arnheim powraca w artykule *The Symbolism of Centric and Linear Composition*, opublikowanym w 1983 roku w czasopiśmie „Perspecta” wydawanym przez Yale School of Architecture. Artykuł ten rozwija wybrane wątki zaprezentowane w *Dynamice formy architektonicznej*, a jednocześnie, jak zaznacza autor, jest uzupełnieniem jego książki z 1982 roku, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, w której przedstawił przykłady malarstwa i rzeźby³⁵. *Dynamika formy architektonicznej* nie jest historią architektury przedstawiającą przemiany architektonicznej formy w ujęciu chronologicznym. A jednak można ją wpisać w tradycję strukturalnych analiz co najmniej dwóch pokoleń historyków architektury, takich jak Sigfried Giedion, Colin Rowe, Reyner Banham czy Manfredo Tafuri, którzy, publikując swoje teksty od lat czterdziestych XX wieku, przyczynili się do „wynalezienia architektonicznego modernizmu” – jak to ujmuje Anthony Vidler – czyli do przepisania dziejów architektury z perspektywy praktyk dwudziestolecia międzywojennego³⁶. Arnheim sięga jednak do swoich lektur i doświadczeń akademickich z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, które bezpośrednio nie dotyczyły architektury.

W bibliografii Arnheima przeważają pozycje z obszaru psychologii Gestalt (Kurt Koffka, Kurt Lewin, Max Wertheimer)³⁷. Przypomnijmy, że twórcy geształtyzmu byli wykładowcami Arnheima na Uniwersytecie Berlińskim w latach dwudziestych; ówczesny student filozofii oraz historii sztuki i muzyki uczęszczał również na zajęcia w Instytucie Psychologii, w którym wykładali Wertheimer, Lewin i Wolfgang Köhler. Po dojściu nazistów do władzy geształtyści z Berlina zmuszeni byli do emigracji; około 1940 roku byli już wykładowcami na uniwersytetach amerykańskich – np. Wertheimer w The New School for Social Research w Nowym Jorku. Arnheim przejął wykłady na tej uczelni po śmierci Wertheimera w 1943 roku³⁸.

Ważną inspiracją jest refleksja o formie artystycznej (Theodor Lipps, Konrad Fiedler, Henri Focillon), jak również filozoficzna i antropologiczna refleksja o przestrzeni

³⁵ Zob. R. Arnheim, *The Symbolism of Centric and Linear Composition*, „Perspecta” 1983, t. 20, s. 139–146.

³⁶ Zob. A. Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge MA–London 2008.

³⁷ Zob. *Bibliografia*, [w:] R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 297–301.

³⁸ Na temat berlińskich lat Arnheima zob. np. R.R. Behrens, op. cit., s. 231–232; D.A. Pariser, *A Conversation with Rudolf Arnheim*, „Studies in Art Education” 1984, t. 25, nr 3 (wiosna), s. 177.

(Gaston Bachelard, Martin Heidegger, Edward T. Hall). Dodajmy, że teorie *Einführung* z końca XIX wieku oraz tzw. nurt formalizmu, reprezentowany przez wiedeńską historię sztuki, stanowiły dla Arnheima główny obszar intelektualnych odniesień już w okresie berlińskim³⁹. To psychologiczno-filozoficzne tło w *Dynamice formy architektonicznej* uzupełniają liczne lektury z zakresu historii i teorii architektury (np. James S. Ackerman, Reyner Banham, Albert Erich Brinckmann, Kevin Lynch, Christian Norberg-Schulz, Nikolaus Pevsner, Steen Eiler Rasmussen, Bernard Rudofsky, Hans Sedlmayr, Otto von Simson, Rudolf Wittkower, Heinrich Wölfflin, Paul Zucker) oraz teksty źródłowe i autorskie architektów (Leon Battista Alberti, Étienne-Louis Boullée, Le Corbusier, Adolf Loos, Pier Luigi Nervi, Richard Neutra, Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Frank Lloyd Wright).

Układ książki Arnheima odzwierciedla jego zmagania z przełożeniem „płaskiej” dialektyki figury i tła nie tyle na „trójwymiarowość” dzieła architektonicznego, ile na relacje przestrzenne między percepcją fasad, doświadczeniem układu przestrzennego budowli i relacjami między budowlami oraz ich otoczeniem. W ośmiu rozdziałach – kolejno: *Elementy przestrzeni*, *Pionowe i poziome*, *Pełne i puste*, *Jak coś wygląda i jakie jest*, *Mobilność*, *Porządek i jego brak*, *Symbole wyrażane dynamiką* oraz *Ekspresja i funkcja* – starannie dobiera przykłady architektoniczne i urbanistyczne (tak jak Porta Pia, który posłużył mu za pretekst do podjęcia krytyki Venturiego), ale w sekwencji ahistorycznej. Przywołam jedynie kilka problemów analizowanych obszernie przez Arnheima, takich jak gęstość przestrzeni, wertykalność i horyzontalność oraz pole działania i pole widzenia, które stanowią podsumowanie jego prób, aby „przeformułować tradycyjne podejście do postrzegania figury i tła, wywodzącego się z płaskich figur narysowanych na papierze”⁴⁰.

Gęstość przestrzeni

Rozdział pierwszy *Dynamiki formy architektonicznej* Arnheim rozpoczyna pytaniem o to, czym jest przestrzeń. Nie zajmuje się tradycją myślenia o przestrzeni jako „pustym zbiorniku”, znajdującą odzwierciedlenie w Kartezjańskim układzie współrzędnych, lecz koncentruje się na psychologicznych koncepcjach percepcji przestrzeni. „Przeźnięta sama w sobie nie jest [...] nam dana” – głosi Arnheim, lecz „stworzona za pomocą pewnego specyficznego układu przedmiotów naturalnych oraz wytworzonych przez człowieka”⁴¹. Architektoniczną ilustracją tej tezy jest m.in. urbanistyczny

³⁹ Zob. A.C. Quintavalle, *Arnheim and the History of Art*, tłum. R. Julian, „Salmagundi” 1988, nr 78/79 (wiosna–lato), s. 62–69.

⁴⁰ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 14.

⁴¹ Ibidem, s. 20.

układ Copley Square w Bostonie (il. 2.2), na którym stoją naprzeciw siebie kościół św. Trójcy zaprojektowany przez Henry’ego H. Richardsona (1872–1877), biblioteka publiczna projektu firmy McKim, Mead & White (1895) oraz ukośny klin wieżowca towarzystwa ubezpieczeniowego John Hancock (autorstwa I.M. Peia i Henry’ego N. Cobba, 1972–1975)⁴². Ten urbanistyczny układ wizualny, do którego moglibyśmy odnieść określenie „wrzask w przestrzeni” znane z popularyzatorskiego dyskursu o współczesnej polskiej przestrzeni publicznej⁴³, otwiera rozważania na temat wizualnej gęstości przestrzeni. Wieżowiec firmy ubezpieczeniowej zostaje uznany za dominującego intruza – z powodu swej masy i wysokości, ale także ze względu na jego usytuowanie zbyt blisko dwóch innych budowli.



2.2. Copley Square, Boston. Fot. Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0)

„Odstępy pomiędzy budowlami nie są puste” – stwierdza Arnheim⁴⁴, przywołując proksemikę amerykańskiego antropologa Edwarda T. Halla, który w *Ukrytym wymiarze* (1966) analizuje psychologiczne i społeczne aspekty odległości przestrzennych, jakie występują w codziennych relacjach między ludźmi. Jak podkreśla Hall w swojej antropologii przestrzeni, przestrzeń wzrokowa ma inny zasięg niż przestrzeń słuchowa czy węchowa i taktylna. „Dynamizm przestrzeni” (notabene tytuł jednego z podrozdziałów *Ukrytego wymiaru*) uzależniony jest więc od zasięgu

⁴² Ibidem, s. 21. W polskim przekładzie błędnie podano, że wieżowiec jest autorstwa Johna Hancocka.

⁴³ Zob. P. Sarzyński, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Polityka, Warszawa 2012.

⁴⁴ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, op. cit., s. 25–26.