

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.4

Jakub Petri

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Filozofii

Estetyczne aspekty zdeklasowanej architektury przemysłowej

No Man's Land

Podlegające dynamicznym przeobrażeniom współczesne przestrzenie miejskie konfrontują mieszkańców ze specyficznymi obszarami o niejasnym statusie. Pozbawione swoich pierwotnych funkcji, opuszczone lub zdeklasowane obiekty architektury przemysłowej wydają się trwać (choć już nie funkcjonować) w strukturze miast. Powstaje pytanie, czy owe, obrastające miejskimi legendami technoruiny, dinozaury minionej epoki industrialnej przez swoją namacalną obecność nie generują wręcz swoistego doświadczenia estetycznego. Czy powinniśmy zaakceptować oraz estetycznie docenić temporalność zdeklasowanych obiektów i struktur technologicznych w przestrzeniach naszych miast?

Przez ostatnie lata, w trakcie pracy w interdyscyplinarnych zespołach badawczych koncentrujących się na zagadnieniach z zakresu przestrzeni miejskiej oraz w ramach dydaktyki będącej efektem międzyuczelnianego porozumienia Instytutu Filozofii UJ, Instytutu Socjologii UJ, Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej oraz Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej ASP, zajmowałem się kwestiami opresyjności przestrzeni miejskiej oraz problemem przestrzeni niczyjej, w tym pustostanów oraz ruin obiektów przemysłowych na terenie Krakowa. Prowadziłem również badania dotyczące tych zagadnień na terenie Górnego Śląska¹. Badania te wskazały na związek pomiędzy procesami niszczenia, zanikania oraz utratą dużej liczby instalacji technologicznych i obiektów przemysłowych a specyficznymi przemianami lokalnej tożsamości. Na poziomie estetyki to powiązanie jest znane i opisane, np. na gruncie przeobrażeń przestrzeni miejskiej Berlina w drugiej połowie XX w. Prace w tym zakresie podjął m.in. amerykański filozof pragmatysta i estetyk Richard Shusterman, który swój tekst zatytułowany *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej* poświęcił kwestii rekonstrukcji doświadczenia estetycznego w przestrzeni miejskiej w kontekście wyburzenia znacznych obszarów miasta (Shusterman, 2004).

W naszym kraju miejscem, w którym z dużym prawdopodobieństwem mamy do czynienia z zasygnalizowanymi powyżej procesami, wydaje się obszar aglomeracji

¹ Projekt „Nowa Przestrzeń”, 2013–2015.

śląskiej. Warto nadmienić, że w okolicy tylko jednego, znajdującego się tuż obok Katowic, niewielkiego miasta Siemianowice Śląskie usytuowane są niszczące obiekty wchodzące w skład takich przedsiębiorstw, jak: huta Baildon, huta Jedność, kopalnia węgla kamiennego Siemianowice i elektrownia Saturn. Tereny zajmowane przez te wielkie zespoły obiektów przechodzą obecnie wielowymiarową transformację i podlegają zarówno procesom formalnym, jak i nieformalnym, będących efektem działań władz lokalnych, spontanicznych działań miejscowej ludności, a także wpływu środowiska naturalnego. Współczesne przestrzenie miejskie produkują liczne podobne do wymienionych obszary o niepewnym, niewyjaśnionym statusie, które stają się przedmiotem intensywnych badań estetyków, urbanistów i kulturoznawców. Gil Doron w analizie opublikowanej w piśmie „field” przedstawia specyficzną mapę pojęć, która może zwiększyć nasze rozumienie procesów zachodzących na owych obszarach. Kluczowe terminy, z którym zetkniemy się w pracy Dorona, to: *Derelict Land*, *Industrial Dead Zone*, *SLOAP (Space Left Over After Planning)*, *Badlands*, *Post-architectural Zones*.

Już tych pięć określeń odnoszących się do jednego rodzaju badanej przestrzeni wskazuje wyraźnie, że w przypadku wspomnianych obszarów mamy do czynienia ze zjawiskami kompleksowymi i wielowymiarowymi. Warto podkreślić, że cytowane pojęcia są terminami, których badacze używają niezwykle często na określenie przestrzeni; mają one na tyle niejasny status, że określa się je powszechnie mianem *No Man's Land*, uznając, że nie należą one do nikogo (Doron, 2007). Określenie to nie dotyczy jednak wyłącznie prawnego stosunku własności, ale obejmuje również zagadnienia z zakresu funkcjonalności przestrzeni, społecznego kontekstu miejsca czy wreszcie kwestii pozytywnej psychologicznej identyfikacji mieszkańców z danym obszarem. Znany architekt Lebbeus Woods podkreśla, że powiązana ściśle z codziennym doświadczeniem jakość owych procesów oraz skala pojawiania się omawianych typów przestrzeni w tkance miasta prowadzić może do sytuacji, w której granice *No Man's Land* stają się płynne, nierozpoznawalne. Woods zadaje w tym kontekście niezwykle celne pytanie: „Czy *No Man's Land* jest w twoim sąsiedztwie? Jeśli nie, może ty właśnie w nim mieszkasz” [tłumaczenie: J. P.]².

Wdaje się, że poprzemysłowe tereny Siemianowic Śląskich spełniają kryteria „strefy niczyjej”. W kontekście niniejszego eseju najbardziej interesujące wydają się generowane przez nie estetyczne aspekty, które zostaną zaprezentowane na przykładzie projektu „Wejdz w głąb ziemi/Droga Przemysłowa 13” oraz działań artystycznych wokół elektrowni Saturn w Czeladzi.

Paradygmat straty

No Man's Land – ziemia niczyja, teren postindustrialny, dziura w planie zagospodarowania przestrzennego – w pierwszym momencie pojęcie to nie budzi pozytywnych skojarzeń. Wielu współczesnych estetyków, m.in. cytowany powyżej Richard Shusterman, zwraca jednakże uwagę, że specyficzne doznanie nieobecności

² „The dynamics of contemporary life are such that crisis, and its discomfiting space of uncertainty and anxiety, is drawing ever nearer to the core of our common experience. Is there a no-man's land next door? if not, maybe you are already in one” (Woods, 2000, s. 200).

i pustki towarzyszące przemianom wielkich obszarów postindustrialnych nie ma jednoznacznie negatywnego wydźwięku. Bardzo ciekawe jest rozróżnienie, którego dokonuje w tej kwestii polska badaczka Ewa Rewers w książce *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (Rewers, 2005), pisząc o różnicy pomiędzy „prezentacją” i „reprezentacją” pustki, nieobecności w przestrzeni miejskiej. W ujęciu tym pustka „reprezentowana” jest w ramach działań mających na celu zapełnienie jakiegoś konkretnego braku, poczucia straty, „prezentacja” pustki to natomiast utrzymywanie swoistego stanu umysłu, którego nie napędza motywacja zrekompensowania straty:

W najnowszej sztuce bowiem i filozofii, szczególnie wtedy, gdy chcą one odnieść się do treści pamięci, najbardziej etycznie uzasadnione i estetycznie poruszające wydają mi się próby zatrzymania pustki jako pewnego stanu świadomości, a więc prezentacji tej pustki raczej niż jej reprezentacji (s. 43).

Warto podkreślić, że za generatory owego specyficznego doświadczenia badacze uznają zarówno pewne charakterystyczne współczesne realizacje architektoniczne, jak i obszary o niejasnym statusie oraz wielkie, puste przestrzenie pojawiające się w granicach miast³. Mówi się nawet w owym kontekście o całkowicie nowym typie przestrzeni:

Reżim nazistowski, destrukcja spowodowana przez wojnę i powojenne planowanie, jak i przez budowę muru berlińskiego, stworzyły ogromne puste tereny, ustanawiając nowy rodzaj przestrzeni miejskiej (s. 44).

Doświadczenie ruin

Na poziomie przestrzennym – urbanistyki i architektury – doświadczenie, o którym pisze Rewers, może być zaobserwowane w kontekście estetyki ruin. Owo zasygnalizowane powyżej przejście od paradygmatu straty do pozytywnego dowartościowania pustki samej w sobie zostało niezwykle interesująco opisane przez Roberta Ginsberga w książce *Estetyka ruin* (Ginsberg, 2004). Dla autora ruina jest wyzwaniem, obiektem, który domaga się dopełnienia. Zdaniem badacza estetyka ruin opierać się powinna na idei czynnej eksploracji zamiast, podążając za doznaniem straty, próbować uobecnąć, wyobrazić to, co niewidzialne: „To, co liczy się w kontekście ruin, jest tym, co możemy odnaleźć, nie tym, czego nam brakuje” [tłumaczenie: J. P.]⁴. W ten sposób ujawnia się performatywny kontekst estetyki ruin. W jej przypadku, w myśl zasady *learning by doing*, do czynienia mamy bardziej ze swoistą dziedziną *performance studies* niż z dyscypliną akademicką. Ginsberg sam mocno podkreśla jej zdarzeniowy charakter, wskazując, że w proponowanym ujęciu

³ Ewa Rewers w kontekście doświadczenia nieobecności odwołuje się np. do projektu Muzeum Żydowskiego (*Jüdisches Museum*) w Berlinie autorstwa Daniela Libeskinda.

⁴ „The ruin’s aesthetics requires discovery and stimulates exploration, in contrast to the sense of loss and the effort to imagine the invisible. What counts in the ruin is what we find, not what we miss” (Ginsberg, 2004, s. 156).

ruinę należy rozważać jako specyficznie rozumiane pole zdarzeń, a nie jak katalogowany obiekt, umieszczony w muzeum⁵.

Technoruiny

Zdarzeniowy charakter estetyki ruin wydaje się ujawniać szczególnie w przypadku ruin instalacji technologicznych, zwanych również skrótowo technoruinami. Doświadczenie obcowania z owymi obiektami może budzić szczególnie intensywne odczucia ze względu na swoiste napięcie, kontrast wynikający ze zderzenia mocy techniki z procesami dekompozycji. W przypadku technoruin analizowana przez Ginsberga struktura ruiny zdaje się oddziaływać znacznie intensywniej dzięki dosłowności swoich interfejsów⁶. Zdaniem badacza dzieje się tak, ponieważ ruina uobecnia się sama, odsłaniając się przed nami i prezentując swoją strukturę. Zauważmy, że w omawianym przypadku mamy do czynienia z charakterystycznym zjawiskiem „odwrócenia” sytuacji estetycznej. W jej klasycznym modelu, który ukonstytuował się na gruncie „estetyki przedmiotów” i odwołuje się do kategorii intencjonalności, przedmiot estetyczny wydaje się istnieć „dla” doświadczającego go podmiotu. Tymczasem na gruncie „estetyki zdarzeń” lub też estetyki relacyjnej, owa relacja zostaje niekiedy zachwiana lub odwrócona. Można wyróżnić specyficzne sytuacje, w których postrzegający podmiot wydaje się istnieć dla percypowanego obiektu, stając się jego dopełnieniem. Z odwróceniem mamy do czynienia w przypadku m.in. japońskich ogrodów zenistycznych, przeskalowanych instalacji multimedialnych czy właśnie ruin⁷.

Zasygnalizowaną różnicę w intensywności doznań pomiędzy klasycznymi ruinami a technoruinami stosunkowo łatwo wyrazić, porównując choćby ruiny grodu czy zamku do zdewastowanej fabryki. W przypadku zamku struktura ruiny przeważnie ogranicza się do pozostałości murów lub elementów konstrukcyjnych. W przypadku opuszczonych fabryk polisensoryczna strefa oddziaływania wydaje się znacznie szersza. Technoruina oddziałuje na nas intensywniej, ponieważ jej struktury są bardziej złożone, obejmują nie tylko samą konstrukcję architektoniczną budynku, ale również skomplikowane mikrostruktury wtopione w bryłę obiektu.

„Wejść w głąb ziemi/Droga przemysłowa 13”

Opisane zjawisko zostało bardzo ciekawie przepracowane w ramach projektu artystycznego „Wejść w głąb ziemi/Droga przemysłowa 13”, zrealizowanego w starej cynkowni w Katowicach w ramach festiwalu Industriada w 2013 r. Idea projektu było wytworzenie multimedialnej sfery oddziaływań z wykorzystaniem infrastruktury starej walcowni cynku w Katowicach-Szopienicach oraz ekspozycja

⁵ „The ruin is a field of happening, unlike the array of archeological objects in a museum. The beauty of ruin is not given. It is found” (tamże).

⁶ „The ruin draws us forward in disclosure. We need not to trace the plan of the invisible edifice, trying to reconstruct the absent. The ruin structures itself, making itself present” (tamże).

⁷ Kwestię „odwróconej sytuacji estetycznej” rozwijam szerzej w książce *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* (Petri, 2009).

prac i instalacji artystów współczesnych, takich jak: Wilhelm Sasnal, Andrzej Tobis, Stephane Stroux czy Arkadiusz Gola, oraz historycznie związanych z tożsamością regionu Teofila Ociepki i Erwina Sówki. Jak zaznaczyli organizatorzy w katalogu wystawy, pomyślana ona była „jako 13 stacji, przez które widz musi przejść na terenie byłej huty cynku w Szopienicach. Ostatnią – a zarazem najważniejszą z nich – stanowi główna hala huty. To właśnie w tym miejscu skoncentrowana została największa ilość prac zaproszonych do projektu artystów”⁸. Szlak zaproponowany przez kuratorów kluczył między starymi maszynami walcowni, konfrontując zwiedzających zarówno z obiektami artystycznymi, jak też instalacjami technologicznymi. Uzyskano w ten sposób efekt, w ramach którego walcownia cynku w Szopienicach performowała samą siebie za pomocą własnych złożonych struktur, podłączonych do mediów zaproponowanych przez artystów.

Elektrownia Saturn

Niezwykle ciekawe działania artystyczne wokół elektrowni Saturn ujawniły charakterystyczny problem związany ze statusem technoruin. Przede wszystkim nie wszystkie techno ruiny, tak jak nie wszystkie klasyczne, mają swój oczywisty wymiar estetyczny. Jeżeli jednak już zostaną rozpoznane jako „estetyczne”, pojawia się pytanie o trwałość owego statusu. Zgodnie z przywołaną definicją Ginsberga ruiny nie są obiektami „danymi”, są w swojej istocie procesualne, stąd powstaje pytanie o czas ich estetycznego oddziaływania. Naturalną drogą do podkreślenia owego oddziaływania, a zarazem jego przedłużenia w czasie, wydają się rewitalizacje. Można jednak przypuszczać, że obiekty rewitalizowane nie generują już tak intensywnych bodźców jak autentyczne ruiny. Rewitalizacja oznacza bowiem swoisty powrót do paradygmatu nostalgii. Rewitalizacja w przypadku ruin obejmuje ich konserwację, utrwalenie, na podobieństwo odnowionej fotograficznej kliszy, która odsyła do przeszłości.

Czeladzi Saturn zafunkcjonował w świadomości pobliskich mieszkańców jako ruiny już na początku XXI w. Niszczące obiekty dawnej elektrowni stały się źródłem fascynacji zarówno dla przechodniów, jak i dla odwiedzających to miejsce artystów⁹. Na murach obiektów zaczęły pojawiać się pierwsze murale przedstawicieli street artu oraz graffiti. W tym okresie swoje prace wykonali tam m.in. znani śląscy artyści: Mona Tusz i Raspazjan. Zrealizowane przez nich w trakcie kilkuletniej działalności murale komponowały się ze zdobiącymi pobliskie bloki muralami socrealistycznymi sławiącymi trud górniczy. W kontekście trudno dostępnej, nieodnowionej jeszcze przestrzeni dawnej elektrowni, pozostawione przez artystów prace generowały stopniowanie doświadczenia, wprowadzały nastrój podróży i przygody, samo miejsce cechowała natomiast tajemniczość¹⁰. Na myśl przychodzi tu – jako swoisty

⁸ „Wejdz w głąb ziemi / Droga przemysłowa 13”, <https://www.youtube.com/watch?v=0fF23AT9vkw>; <http://www.musk.pl/Wejdz-w-glab-ziemi>; <https://www.facebook.com/events/117347168470716/> (dostęp: 11 IV 2017).

⁹ Sprzyjało temu usytuowanie obiektu przy ścieżce krajobrazowej łączącej Siemianowice Śląskie z Czeladzią.

¹⁰ W owym czasie elektrownia nie była jeszcze całkowicie udostępniona zwiedzającym. Działy na jej terenie grupy artystyczne, część obiektów można było zwiedzać nieoficjalnie.



Fot. 1. Mural oraz graffiti na jednej ze ścian dawnej elektrowni Saturn w Czeladzi, fot. Jakub Petri



Fot. 2. Jeden ze starych socrealistycznych murali na ścianie bloku mieszkalnego w okolicy elektrowni Saturn w Czeladzi, fot. Jakub Petri



Fot. 3. Mural autorstwa Raspazjana i Mony Tusz, elektrownia Saturn, Czeladź, fot. Jakub Petri

model strukturyzujący – japońska kategoria estetyczna *oku*, która oznacza tajemną głębię i znajduje również zastosowanie w porządku architektonicznym, stopniując sferę prywatności – od publicznego zewnątrz do prywatnego wnętrza. Z jej wykorzystywania znany jest współczesny architekt Fumihiko Maki, który, aby uzyskać wrażenie tajemniczości, stosuje ekrany i zasłony¹¹. Podobny efekt w przypadku Saturna wywoływały pomalowane przez artystów ściany oraz fragmenty murów.

Przed kilkoma laty pojawiła się jednak idea udostępnienia przestrzeni elektrowni szerokiej rzeszy odwiedzających oraz pomysł wciągnięcia obiektów na listę Śląskiego Szlaku Zabytków Techniki. Po częściowej rewitalizacji budynków oraz terenu zaprezentowano gładką, odnowioną bryłę elektrowni oraz udostępniono zwiedzającym odremontowane wnętrza siłowni. Przeprowadzone prace pozwoliły zachować zakonserwowane obiekty, ale oznaczały również konieczność usunięcia części prac artystów, zmieniając trwale charakter miejsca. W obecnej formie Saturn to wzorowa przestrzeń konferencyjno-wystawiennicza. Należy przyznać, że licząca blisko sto lat, siłownia elektrowni należy do unikatowych zabytków techniki w skali Europy, lecz w wyniku wprowadzonych zmian ulotnił się również unikatowy charakter dawnego obiektu. Procesy zainicjowane w trakcie rewitalizacji przebiegały bowiem w kierunku odejścia od niejednoznaczności i wielowymiarowości, uzyskania spójnej narracji przestrzeni, wpisującej się w kontekst idei Śląskiego Szlaku Zabytków Techniki. W efekcie uzyskano strukturę, która – zgodnie z paradygmatem

¹¹ Więcej o wykorzystaniu ekranów przez Fumihiko Makiego w kontekście kategorii *oku* por. Levitt, 2005, s. 76–81.

one space – one function – zyskała dominującą cechę, stając się przede wszystkim emblematem przemysłowej przeszłości regionu.

Dialog

Wydaje się, że kluczowe pytanie w kontekście estetyki technoruin, jakie sobie obecnie zadajemy, dotyczy tego, czy można estetycznie dowartościować przemijanie, temporalność, rozpad, nie uprzedmiotowiając równocześnie struktury obiektu. Aby było to możliwe, należałoby podejmować takie działania, które umożliwią wejście w dialog z rozpadającą się strukturą, odsłaniając jej estetyczną moc oddziaływania. Ceną, jaką należałoby zapłacić, jest całkowity rozpad obiektu, który, niepoddany procesom rewitalizacyjnym, z pewnością nastąpi. Wymaga to od nas innego spojrzenia na tożsamość architektoniczną, bliższego temu, które reprezentują choćby Japończycy. Botond Bognar w znakomitym eseju *What Goes Up, Must Go Down* zwraca uwagę na powiązania pomiędzy skróconym okresem funkcjonowania budynków w Japonii a kulturowym tłem tego kraju, oferującym estetyczne formy aprecjacji procesów przemijania i rozpadu (Bognar, 1997). Podobne idee nie są jednak obce młodemu pokoleniu polskich artystów ulicznych. Wielu z nich chciałoby, aby przestrzeń miasta stała się specyficznym rozumianym forum dialogu, a nie miejscem instytucjonalnej dominacji, jak zauważa jeden z polskich artystów ulicznych, Miasto:

Podstawą jest dialog miasta z człowiekiem i odwrotnie. Graffiti chce być tym dialogiem. Setki słów i liter wypisane na murach ma na celu oswojenie przestrzeni, której ludzie nie uważają za swoją, tylko za „ich” (władzy). Graffiti jest krzykiem o skrawek przestrzeni. Jeśli ten dialog mógłby się odbywać na jednym poziomie (najlepiej na parterze), a nie tak, że mieszkańcy są na dole, a miasto (władza) – na górze, to graffiti w takim wydaniu, jakie widać na blokach i przystankach, pewnie by nie powstało. Ale to utopia (Kowalska, 2009).

Otwarte pozostaje pytanie, czy nie warto choćby w specjalnie wyznaczonych obszarach postawić na spontaniczny dialog z przestrzenią (co – paradoksalnie – wcale nie musi być utopią) zamiast dążyć za wszelką cenę do utopii rewitalizacji. Umiejętne rozegranie temporalności przemysłowych struktur w naszych miastach wcale nie musiałyby prowadzić nas do urbanistycznej utopii, lecz raczej do ich oswojenia, w ich „takości” i unikalności. Są one jeszcze – i przez długi czas będą – częścią naszego codziennego doświadczenia, dlatego też warto zadbać o jego jakość, a nie wyłącznie o trwałość kosztem jakości.

W tekście wykorzystano fotografie autora.

Bibliografia

- Banasiak, J. (2011). *Street art. Ruch zapoznany*. W: A. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*. Warszawa: ASP, s. 14–21.
- Bognar, B. (1997). *What Goes Up, Must Go Down*. „Harvard Design Magazine”, nr 3, <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/3/what-goes-up-must-come-down> (dostęp: 17 III 2018).

- Doron, G.M. (2007). „...*badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones...*”. „*field. Architecture & Determinacy*”, 1, 1, s. 10–23.
- Ginsberg, R. (2004). *Aesthetics of Ruins*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Kowalska, A. (2009). *Za i przeciw festiwalowi Street Artu*, Wyborcza.pl, 24 lipca, http://wyborcza.pl/1,76842,6857641,Za_i_przeciw_festiwalowi_street_artu.html (dostęp: 17 III 2018).
- Levitt, B., *Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki*. „*Places*”, 17, 2, s. 86–71.
- Oswalt, Ph. (2002). *Berlin, miasto XX wieku*. W: A. Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia*. Kraków: Bunkier Sztuki.
- Petri, J. (2009). *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*. Kraków: Universitas.
- Rewers, E. (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Shusterman, R. (2004). *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*, tłum. B. Brzozowska, „*Kultura Współczesna*”, 1 (39), s. 68–84.
- Woods, L. (2000). *No-man's land*. In: A. Read (ed.), *Architecturally Speaking: Practices of art, architecture and the everyday*. London: Routledge.

Aesthetic aspects of underestimated industrial architecture

Abstract

The article covers a matter of aesthetic appreciation of industrial ruins. Depending on examples coming from Polish background (Silesia region) author follows an idea that an industrial ruins can be a source of a specific type of aesthetic experience.

Key words: industrial, ruins, graffiti, street art, performative

Słowa kluczowe: industrial, ruiny, graffiti, street art, performatywność

Nota o autorze

dr Jakub Petri – pracownik Zakładu Estetyki w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w estetyce transkulturowej oraz urbanistycznej. Opublikował książkę *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* oraz artykuły poświęcone transkulturowości i przestrzeni miejskiej.

Jakub Petri, Ph.D. – he works at the Department of Aesthetics at Institute of Philosophy of Jagiellonian University. He deals with transcultural and urban aesthetics. He published a book *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej* and numerous articles about the specificity of Japanese urban space.