

Anna Mielnik*

PIĘKNO W PUSTCE

BEAUTY IN EMPTINESS

Recently the notion of emptiness deriving from various tradition has entered the wider world of architecture. In selected areas of architecture the notion has no longer been an accidental phenomenon and has gathered favorable features and associations. It is exactly in emptiness where artists faithful to minimalist tendency are looking for the beauty. The timelessness of questions (also these referring to the category of beauty) matches timelessness of mental and physical emptiness.

...człowiek jest jedynym stworzeniem, które może tworzyć dzieła i sytuacje pod żadnym względem niepożyteczne. A tworzy je tylko dla ich piękna i dla wzbogacenia przez ich istnienie świata specyficznie ludzkiego [1].

Pustka pojawia się we wszystkim, we wszystkich istotach, rzeczach, zdarzeniach. Zazwyczaj budzi uczucia negatywne. Nasz niepokój wobec pustyń i mórz, wizje Etienne-Louis Boullée [2] i definicja Kanta idealności przestrzeni [3] mają związek z doświadczeniem pustki.

Pustka zawsze istniała w świecie sztuki. Artyści umieszczając dzieło, zjawisko lub widza w próżni lub wprowadzając ją do swego dzieła uzyskiwali nowe możliwości artystyczne, estetyczne lub duchowe. Poszukiwali piękna „pustki samej w sobie” lub spotęgowanego piękna w obiekcie w niej umieszczonym lub w zjawisku, dla którego stało się sceną. W drugiej połowie XX wieku wraz z pojawianiem się tendencji minimalistycznych w sztukach pojęcie to nabrało tak świadomego znaczenia, że w swojej krytyce minimalizm uchodzi wręcz za „królestwo pustki”.

Pustka w architekturze kojarzy się z brakiem rzeczy lub z nadmiarem przestrzeni. Ze skrajnościami: z architekturą ubogą lub architekturą monumentalną, która stawiając człowieka w obliczu przestrzeni ma dać mu poczucie jego małości.

Współcześnie pojęcie pustki, czerpiąc z różnych tradycji weszło do szerszego świata architektury. W wybranych rejonach architektury pojęcie przestało być zjawiskiem przypadkowym i nabrało cech i skojarzeń pozytywnych. Twórcy wierni tendencji minimalistycznej właśnie w niej szukają piękna. „Ponadczasowość” stawianych pytań (w tym tych dotyczących kategorii piękna) pasuje do „bezczasowej” mentalnej i fizycznej pustki.

Prawie nic [4] /zawsze coś jest

Pewnym przewrotnym kluczem interpretacyjnym do pojęcia pustki w sztuce może być twórczość amerykańskiego kompozytora Johna Cage'a. *Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia.* – ten cytat może odnosić się do kompozycji Cage'a 4'33", która sprowadza się do 4 minut i 33 sekund ciszy, „granej” przez orkiestrę lub jakkolwiek instrument czy zespół. Sfera dźwiękowa otaczająca „wykonanie” stanowi jego część. Odbiór wymaga poszerzenia pola recepcji. Następuje akceptacja ciszy.

Inne uwagi Johna Cage'a o muzyce: *there is too much there there i there is not enough of nothing in it*, [5] mogą reprezentować obowiązującą filozofię artystów malarzy, rzeźbiarzy i przedstawicieli innych sztuk drugiej połowy XX wieku stojących w opozycji do panujących kolejno ekspresjonizmu, pop-artu, postmodernizmu, dekonstruktywizmu.

* Mielnik Anna, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.



Cisza – naturalny stan rzeczy

Cisza w muzyce jest w pewnym sensie analogiczna do przestrzeni w architekturze. Stanowi naturalny stan rzeczy, aż przerwie ją „zdarzenie” [6].

W pracach estońskiego kompozytora Arvo Pärt (1935), można zobaczyć modernistyczną tradycję muzyczną rozwiniętą w szczególnym kierunku. Po porzuceniu 12 stopniowej skali Schönberga w poszukiwaniu muzyki, znosił długie okresy ciszy, tonalnego oczyszczenia. Najlepiej można to zrozumieć badając jego dzieło *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, skomponowane w 1977 roku na orkiestrę smyczkową i dzwon. Dla Pärta ważny jest właśnie moment ciszy w muzyce, chwila odpoczynku, ukojenia. *Cantatus* zaczyna się i kończy ciszą. Jest ona usankcjonowana przez zapis w nutach. Jest jego częścią. Cisza tworząca ramę wokół dzieła, nabiera religijnego i duchowego znaczenia. Sugeruje, że pochodzimy z ciszy i powracamy do niej. Jest poszanowaniem dla porządku świata i przyrodzonego biegu rzeczy.

Pustka fizyczna i społeczna

Amerykański pisarz minimalista Raymond Carver zawieszając dialogi i akcję swoich utworów w całym pustych przestrzeniach, wydobywa podstawowe pytania o sens życia. W historiach położonych przed nami jak na stole do sekcji, ważne są tylko wyabstrahowane emocje (ale nie abstrakcyjne) wywodzące się z napięcia wywołanego jakimś wydarzeniem rozgrywającym się w silnie wyabstrahowanej przestrzeni. Atmosfera przypomina trochę tę z niektórych obrazów Edwarda Hoppera [7]. Postaci Carvera działają w fizycznej i społecznej pustce, w której postrzeganie nabiera ostrości i głębi.

Naga scena

Brytyjski reżyser teatralny Peter Brook zaczyna książkę o teatrze współczesnym następującym zdaniem: „Nie mogę nazwać żadnej pustej przestrzeni nagą sceną. Człowiek kroczy w przestrzeni podczas

gdy ktoś inny patrzy: to wszystko czego potrzeba do teatralnej akcji/fabuły” [8]. Samuel Beckett idzie jeszcze dalej: „Jeśli teatr chce by niewypowiedziane stało się widoczne, musi narzucić gesty na wyobrażenie, słowa na gesty, by istotne stało się widzialne, by ukazały się słowa scena musi pozostać pusta” [9].

Również w produkcjach amerykańskiego reżysera Roberta Wilsona puste przestrzenie i scenerie, o zredukowanej znaczeniowo funkcji pracują jako wzmacniacze dla „znaków uniwersalnego języka” [10].

Horror vacui a pochwała pustki

Podczas gdy Zachodnia myśl przepelniona jest *horror vacui*, doświadczenia Dalekiego Wschodu prowadzą do pochwały pustki: oczyszczanie umysłu jest praktykowane w medytacjach, odbiorca cieszy się odrzuceniem znaczenia w poezji Haiku, pusta scena i pustymi maskami teatru Nô, sugestywną pustką kamiennych ogrodów, pustymi pokojami w tradycyjnym domu [11]. Lao Tzu, półlegendarny chiński filozof, twórca taoizmu wskazując na pustą wazę i pusty środek koła, wskazuje na służebność masy w stosunku do pustki, nadrzędność „przestrzeni w” i proklamuje „użyteczność niczego” [12]. Zachodnia estetyka architektoniczna dopiero pod koniec XIX wieku, nadała znaczenie przestrzeni jako istoty architektury.

Ma – przestrzeń między

Tradycyjna kultura i estetyka japońska a co za tym idzie istota japońskiej architektury i formalna stylizacja przedmiotów zainteresowane są głęboko zjawiskiem przestrzeni. *Gdy mówimy i myślimy o przestrzeni, mamy na ogół na myśli puste miejsce pomiędzy przedmiotami. Ludzie Zachodu wyuczili się postrzegania i reagowania na układy przedmiotów i traktowania przestrzeni jako zasadniczo „pustej”* [13]. Japończycy natomiast nadają sens właśnie przestrzeniom – postrzegając mocno ich kształt i układ: określają to wszystko słowem *ma*. *Ma*, czyli interwał, jest

podstawowym elementem w odbieraniu przestrzeni przez Japończyków. Robert Wilson mówiąc o japońskim teatrze Nô i Burnaku twierdzi nawet, że Japończycy mają zdolność uświadamiania i odczuwania przestrzeni wokół obiektów wyraźniej niż samych obiektów.

Pustka mentalna, pustka fizyczna

Ważne dla taoistycznej ontologii i obecne we wschodnim myśleniu pojęcie pustki staje się znaczące także dla zachodniego myślenia i ma wpływ na architekturę prostoty.

Pustka z architektury sakralnej i monumentalnej przeniosła swoje pole działania na resztę dziedziny. Idea pustki w architekturze sprowadza się zarówno do pustki mentalnej – czyli pustki znaczeniowej, braku skojarzeń – *tabula rasa*, bezosobowości jak i pustki fizycznej – niematerialności, braku przedmiotów, skalkulowanej nieobecności nadmiaru, oddalenia.

Tabula rasa, którą postuluje minimalizm architektoniczny, wykorzystuje do maksimum modernistyczną ideę budowania wnętrza, które są zmienne i typologicznie neutralne. Następuje brak skojarzeń typologicznych, odniesień, zniewolenia powierzchownymi wspomnieniami i historią. W tym zaprzestaniu, w tej pustce można doświadczać pierwotnych form postrzegania.

Peter Zumthor mówi na temat znaczenia pustki w jego architekturze: *Nasze zdolności postrzegania wzrastają cicho, bezstronnie i nie zachłannie. Sięgają poza znaki i symbole, są otwarte, puste. To tak jakbyśmy mogli zobaczyć coś na czym nie moglibyśmy skupić naszej świadomości. Tu w tej percepcyjnej pustce, pamięć wychodzi na wierzch, pamięć która ma źródło w głębinach czasu* [14]. Architektura taka stanowi tło dla przedmiotu i życia, które się w nim i wokół niego rozgrywa.

Przestrzeń nigdy nie jest pusta. Pustka nie istnieje... jest ona nieskończoną wolnością... W pierwszych krokach próbuje zachować w przestrzeni pustkę [15]

twierdzi architekt Claudio Silvestrin. Pustka w architekturze minimalistycznej to przestrzeń niezakłócona, zachowana, wolna od ograniczeń. John Pawson pisze natomiast, że *pustka pozwala nam zobaczyć przestrzeń taka jaka jest, zobaczyć architekturę taką jaka jest i uchronić ją od zepsucia czy przysłonięcia jej rumowiskiem zbędnych przedmiotów ...* [16].

W architekturze Tadao Ando wszystko zamienione jest w metamorfozę ciszy. W rdzeniu jego pracy, pustka i cisza współistnieją. Architektura powstaje z ciszy. *Użyteczność pustki* uwalnia intensywność wewnętrznego doświadczenia. Tadao Ando powraca do prawdy, której już wielu przed nim się poświęcało: „metaforycznemu przełożeniu pustki w ciszę” [17].

Pustka znika

John Pawson twierdzi, że nadchodzi taki moment, kiedy pustka znika i zaczyna się widzieć to, czego nie widziało się wcześniej. Wedle Pawsona, użytkownicy tego rodzaju architektury mają możliwość percypowania bliską percepcji Eskimosów, którzy są w stanie uchwycić różnice między trzydziestoma różnymi rodzajami śniegu. Brytyjski architekt twierdzi, że wnętrza minimalistyczne działają w specyficzny sposób, iż odnosi się wrażenie przybywania do przestrzeni pustej a okazuje się, że jest to miejsce pełne zmieniających się kształtów cieni, kontrastujących tonów bieli [18]. Ale to jest tylko możliwe w czystym wnętrzu.

Również w architekturze Tadao Ando wszechobecna pustka staje się dostrzegalna przez zmiany światła i klimatu. Jest to bliskie idei *yugen* w japońskiej poezji, gdzie niewystawialna obecność żywej natury jest odczuwalna przez zjawiska jak słaba mżawka lub niespodziewany powiew wiatru, nadejście zmierzchu lub przecucie świtu [19].

Konieczność umysłowej, przestrzennej, prawie ponadczasowej próżni, umożliwiająca inne spojrzenie na rzeczywistość to *traits d'union*, które łączy

ponad użytymi formami pod wspólnym szyldem minimalizmu rozmaite artystyczne przedsięwzięcia.

W kakofonii współczesnego świata, pozwolenie by sztukę, w tym architekturę wypełniała pustka i szukanie w niej spełnienia się piękna może stać się cennym doświadczeniem.

Kant wierzył, że Piękno istnieje tylko wtedy gdy tworzy uniwersalne, konieczne i bezinteresowne zadowolenie i ma „cel pozbawiony celowości” [20]. Dzielił je na *pulchritudo vaga* (piękno wolne) i *pulchritudo adhaerens* (piękno zależne). Dla architektury, która zawsze odpowiada jakimś potrzebom i nie spełnia wymogu bezinteresownej celowości, widział miejsce w tej drugiej kategorii. Pomimo że Kant nie

połączył koncepcji przestrzeni idealnej z definicją piękna, to właśnie w pustce-przestrzeni wolnej, w tym pozornie bezużytecznym aspekcie architektury ponadczasowej można piękna szukać.

Weszliśmy częściowo w inną fazę krytyki architektonicznej, mniej radykalną jeśli chodzi o zajmowanie stanowisk rewindykacyjnych, daleką od na przykład napuszonych zapowiedzi z końca modernizmu czy radykalnych deklaracji dekonstruktywizmu także w określaniu piękna.

Cisza, pustka, zatrzymany czas... mogą być pojęciami istotnymi w rzeczywistości, w której panuje relatywizm wartości i w której piękno stopniowo zamieniane jest w grę, nowość, oryginalność, zaskoczenie.

PRZYPISY

[1] R. Ingarden, *O naturze ludzkiej*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 22.

[2] G. Auer, *Vom Nutzen des Nichts. Minimalistische Formen und Formeln in der Architektur*, Daidalos 30 12/1988, s. 106.

[3] Kant dowodzi, że przestrzeń (i czas) jest wyobrażeniem nieempirycznym. Nie jest niczym realnym na podobieństwo rzeczy, więc musi być idealna. Nie należy do świata rzeczy lecz pochodzi z naszych zmysłów.

[4] Określenie zaczerpnięte z tytułu wystawy pt. *Fast nichts – Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection* odbywającej się w Berlinie od 24 września 2005 – 23 kwietnia 2006.

[5] S. J. Wagstaff, Jr, *Paintings to Think About*, [w:] James Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000, s. 202.

[6] P. Williams Architects, *Contextual Minimalizm*, *Architectural Design* 1994 7/8, s. 43–44.

[7] F. Pivano, *Il Minimalismo di Raymond Carver*; R. Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Garzanti, Mailand 1987, s. 145, [w:] F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 8–9.

[8] P. Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1983, [w:] G. Auer, *op. cit.*, s. 99.

[9] G. Auer, *op. cit.*, s. 99.

[10] *Ibidem*, s. 100.

[11] *Ibidem*, s. 100.

[12] Thirty spokes converge upon a single hub;
It is on the hole in the center that the use of the car hinges
We make a vessel from a lump of clay;
It is the empty space within the vessel that makes it useful
We make doors and windows for a room;
But it is these empty spaces that make the room livable
Thus while the tangible has advantages;
It is the intangible that makes it useful (550 p.n.e)

Lao Tzu, *Tao The Ching*, rozdział 11, [w:] Cornelis van der Ven, *Space in Architecture*, Van Gorcum Assen, Amsterdam 1978, s. 3.

[13] E. T. Hall, *Ukryty Wymiar*, Muza S.A., Warszawa 2003.

[14] Ilka&Andreas Ruby, *Essentials, Meta-, Trans-. The Chimera of Minimalist Architecture*, [w:] *Minimal Architecture*, Prestel 2003, s. 18.

[15] F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavio, Florenz 1999, s.164, [w:] F. Bertoni, *op. cit.*, s. 53.

- [16] John Pawson, [w:] Jerzy Ruszkowski, *Bezrzeczowość*, A&B 4/2004, s. 40.
- [17] W. Blaser, *Tadao Ando – Architektur der Stille*, Birkhäuser, Basel–Boston–Berlin 2001, s. 87.
- [18] A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000, s. 119.
- [19] Według Thomasa Rimera, określenie *yugen*, w poezji Heian i Kamakura, odnosi się do „opisania niewysłowionego lub niewidzianego, zebranie tego co leży pod powierzchnią percypowanej natury”. Thomas Rimer, *Introduction*, [w:] *From the Country of Eight Islands*, red. i tłum. Hirokaki Sato, Butron Watson, Seattle WA: University of Washington Press 1981, [w:] K. Frampton, *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, London 2002; s. 307.
- [20] C. van der Ven, *op.cit.*, s. 35.