

Pomiędzy historią a współczesnością – o zmiennej roli światła we współczesnej architekturze

Between history and contemporarity – on the changing role of light in contemporary architecture

Streszczenie

Architektura istnieje od tysięcy lat, a światło towarzyszy jej stale. Współczesna przestrzeń oferuje jednak doznania dotąd nieistniejące. Trudno nie doceniać znaczenia oculusa we wnętrzu Panteonu, sekwencji cieni układających się na kanelurach greckiej kolumny, czy – bardziej współczesnego – mroku kaplicy w Ronchamp, do której światło sączy się przez rozglifienia kolorowych okien. A jednak mrok wewnątrz Muzeum Żydowskiego, świetlisty krzyż przecinający fasadę Kościoła Światła, czy transparentna bryła Fundacji Cartiera wskazują jednoznacznie, że we współczesnej architekturze światło odgrywa także inną rolę, niż ta, jaką nadano mu dawniej, kiedy katedry były białe. To różnica pomiędzy zamkniętym i otwartym, pomiędzy nieprzeniknionym murem i transparentnością ściany kurtynowej. Wraz z nowym językiem form współczesnej architektury „zmianie” uległo też światło na/w budynku oraz nasz odbiór budowli. A jednak, pomimo zmian, „architektura to przemysłana, bezbłędna gra brył w świetle”, nadal.

Abstract

Architecture has existed for thousands of years and light is its constant companion. However, it is the contemporary space that offers sensations non-existent before. It is difficult to underestimate the significance of the oculus in the interior of the Pantheon, the sequence of shadows on the striae of the Greek column, or – the more recent – darkness inside the chapel in Ronchamp, where the light is seeping through the embrasures in the coloured windows. Yet the darkness in the interior of the Jewish Museum, the luminous cruciform cut into the façade of the Church of the Light or the transparent body of the Fondation Cartier all clearly indicate that in modern architecture light also plays a role different from that given to it formely, at the time when cathedrals were white. It consists in the difference between closed and open, between the impenetrable wall and the transparency of the curtain wall. Along with the new language of the forms of contemporary architecture, the “light” on/in the building and our reception of the structure have also changed. And yet, despite the changes, architecture still remains “the masterly, correct and magnificent play of forms assembled in the light”.

*Światło słoneczne nie wiedziało czym jest,
dopóki nie trafiło na ścianę.*
Louis Kahn

*The sunlight did not know what it
was before it hit a wall.*
Louis Kahn

1. Wprowadzenie

Natura światła pozostaje niezmienna od zarania dziejów. Właściwości fali, określona energią i przybierająca różne wartości w zależności od skali widma widzialnego, wpływają na odbiór przedmiotów. Zasada ta odnosi się także do architektury. Sama luminacja powierzchni, czyli postrzegana przez nas jasność powierzchni jest zależna i proporcjonalna do ilości energii jaką niesie ze sobą światło. G. M. Wyburn i R. W. Pickford podkreślają, że „Kształtowanie się wyobrażeń wzrokowych przestrzeni i bryłowości, postrzeganie głębi, ocena

1. Introduction

The nature of light has remained immutable since the beginning of time. The properties of the wave, determined by energy and taking different values depending on the scale of the visible spectrum, affect our reception of objects. This principle also applies to architecture. The luminance of the surface, i.e. the brightness of the surface perceived by us, is dependent and proportionate to the amount of energy carried by light. G. M. Wyburn and R. W. Pickford emphasize that “to frame visual concepts of space, solidity, depth perception, to judge dis-

* Dr inż. arch. Maciej Skaza, Pracownia Architektury Elementarnej, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska / Ph.D. Eng. Arch. Maciej Skaza, Laboratory of Elementary Architecture, Institute of Architectural Design, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology, mskaza@pk.edu.pl

odległości, rozmiarów, prędkości itd. oraz uzyskanie maksimum informacji o widzianym świecie i zachodzących w nim zjawiskach, wymaga widzenia w trzech wymiarach”¹. W myśl powyższych słów znaczenie światła dla odbioru architektury wydaje się wręcz niezaprzeczalne! A jednak należy zauważyć, że różny jest odbiór architektury historycznej od tej współczesnej. Mając na względzie fakt, że natura światła i ludzkich oczu pozostaje niezmienną, różnorodność wrażeń wynika z samego charakteru przedmiotu postrzegania. Natura architektury nie pozostaje bowiem niezmienna. Wraz z jej rozwojem, wobec niezmienności światła i ludzkich oczu, zmienia się nasz odbiór budynków, bo to one przybierają coraz to nowe kształty, stosownie do tendencji, stylów i idei projektowych. Gdy przed oczami pojawia się wspomnienie fasady kościoła San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie², przywołane słowami Siegfrieda Giediona, ujawnia się natura światła i cienia w odniesieniu do architektury historycznej. Wyrażenie ruchu, o którym wspomina Giedion, odzwierciedla się w kompozycji: „wiąże je nieprzerwany ciąg powiązań, ogniskujący się w środkowej partii budowli, stwarzający wrażenie pięcia się wzwyż”³. Jak podkreśla autor tych słów – rozfalowana powierzchnia ściany, odkrycie Borominiego, służyło zwróceniu uwagi odbiorcy. Efektem rozrzeźbienia fasady była siła ujawniająca się w całej budowli, „poprzez nacisk wysuniętej naprzód i cofającej się ściany, o wydrążonych i rozbudowanych kontrastujących partiach”⁴. Uwidocznienie tej kompozycji nie byłoby możliwe, gdyby nie światło. To ono właśnie wydobywa skomplikowany trójwymiarowy rysunek falującej fasady kościoła. Czyni go widocznym, a jednocześnie – buduje głębię rozrzeźbionym cieniem. Powyższy przykład – zapewne jeden z wielu – uwidacznia pewną zasadę, którą odnieść można do architektury historycznej. Rozrzeźbienie fasad, nie tylko budowli sakralnych ale także pałaców, czy kamienic mieszczańskich, jakie możemy oglądać na każdym kroku na przykład w obrębie historycznego centrum Krakowa – to jedna z reguł historycznego porządku budowania formy architektonicznej. Uwidocznia ona – dzięki światłu towarzyszącemu mu cieniowi – wielość podziałów, fragmentacji, dzielenia całości na mniejsze części, podkreślonej rozrzeźbionym detalem kolumn, pilastrów, zwieńczeń, gzymsów i całego zbioru elementów wpisanych już wieki temu do słownika architektury.

Wraz z rozwojem architektury najnowszej – niejako w myśl hasła, że ornament to zbrodnia⁵ – z postępującą rewolucją w architekturze, ulegał przeobrażeniom język architektury. Uproszczenie form, redukcja detalu, prowadziły i nadal prowadzą do sytuacji estetycznej, w której światło i towarzyszący mu cień ujawniają się w jednoznacznych ujęciach kadrów bliższych sztuce conceptualnej niż przedstawiającej. Tadao Ando zaznacza, że „we współczesnych czasach architektura wyzwoliła okna z wszelkiego przymusu strukturalnego i pozwoliła im na przyjmowanie jakiegokolwiek formy”⁶. Zasada ta nie odnosi się jedynie do okna, można ją odnieść także do szeregu innych elementów języka architektury.

2. Kościół Światła W Osace

Przykładem takiego myślenia, ujawniającego się w odniesieniu do współczesnej architektury, może być budynek Kościo-

ta, size, velocity, etc., and so obtain the maximum information about our world and its events, we need to be able to see in three dimensions”¹. In view of the above words, the meaning of light for the reception of architecture seems undeniable! However, it should be noted that the reception of historical architecture differs from that of the contemporary one. Bearing in mind that the nature of light and human eyes remains immutable, the variety of sensations results from the very nature of the object of perception. The nature of architecture does not remain immutable, though. With its development, in view of the immutability of light and human eyes, the way we perceive buildings changes as they take on new shapes in keeping with trends, styles and design ideas.

When the memory of the façade of San Carlo alle Quattro Fontane in Rome appears before our eyes², evoked with Siegfried Giedion’s words, the nature of light and shadow is revealed in relation to the historical architecture. The expression of movement, mentioned by Giedion, is reflected in the composition: “a continuous chain of interrelations runs through them all and comes to a focus in the centre of the structure to produce the impression of an upward straining”³. As the author of these words emphasizes – the undulating surface of the wall, Borromini’s invention, served to draw the recipient’s attention. The effect of the sculptured façade was the strength of the whole building “through the pressure of the wall protruded forward and retracted with carved and elaborate contrasting sections”⁴. It would not be possible to show this composition without the light which brings out the intricate three-dimensional drawing of the undulating façade of the church. It makes it visible and simultaneously builds depth with a sculptured shadow.

The above example – probably one of many others – shows a certain principle that can be applied to the historical architecture. The sculpted façade of sacral buildings, but also palaces or burgher houses visible at every step, e. g. within the historical centre of Krakow – is one of the rules of the historical order according to which the architectural form is built. Thanks to the light and the accompanying shadow, it shows the multiplicity of divisions, fragmentation, division of the whole into smaller parts, emphasised with the sculpted detail of columns, pilasters, crowns, cornices and the whole set of elements inscribed into the vocabulary of architecture centuries ago. Along with the development of the latest architecture – as if in keeping with the slogan saying that the ornament is a crime⁵ – and the progressive revolution in architecture, the language of architecture has undergone a transformation. The simplification of forms and reduction of details have led to such an aesthetic situation in which light and the accompanying shadow appear in clear-cut frame views closer to the conceptual art rather than the representational one. Tadao Ando points out that “in modern times architecture has liberated windows from all structural constraints and allowed them to adopt any form”⁶. This rule does not apply to a window only, it can also refer to a number of other elements within the language of architecture.

2. The Church of The Light in Osaka

The Church of the Light designed by Tadao Ando may serve as an example of such thinking that

ła Światła, zaprojektowany przez Tadao Ando. Zrealizowana w latach 1988–1989 w Ibaraki – rezydencjonalnej dzielnicy Osaki – budowla zapamiętana została przez kształt ściany frontowej świątyni. Znak krzyża, wycięty cieniem od zewnątrz i lśniący światłem we wnętrzu zdaje się przesądzać o odbiorze tej architektury. Jak zaznacza Pierre von Meiss: „cień, jak światło, świadomie zastosowane w linii, może być użyte do nakreślenia, nawet do podkreślenia form oraz krawędzi przedmiotów i przestrzeni”⁷. Gra światła i cienia, budowana przez Tadao Ando przy użyciu betonowych ścian i otworów w nich wydrążonych, jest przemyślana i prowadzona w konkretnym celu. Jak pisze architekt: „Kościół Światła urzeczywistnia wysiłek dokonywany po to, by potraktować światło w sposób architektoniczny i uczynić je w tym sensie abstrakcyjnym. Przestrzeń kaplicy obejmują solidne betonowe ściany: panuje tu głęboki mrok; w tym mroku unosi się krzyż wykrojonego światła, i nic poza tym. Światło zewnętrzne określone w sposób architektoniczny, a więc abstrakcyjne, wpada poprzez otwory w murze, wprowadzając napięcie w tę przestrzeń”⁸. Powyższe słowa wskazują na specyficzny sposób wykorzystania światła – w projekcie kościoła Tadao Ando wykorzystuje je świadomie, reżyserując precyzyjnie sposób w jaki jasność i ciemność tworzą grę brył w świetle.⁹ Można by mówić wręcz o premedytacji. Zarówno kształt prostopadłościennej bryły z wieloma otworami, jak i ustawiona obok ściana służą temu samemu celowi – wprowadzeniu światła do wnętrza w konkretny sposób. Z jednej strony wycięcie w ścianie frontowej definiuje znak (widoczny zarówno od zewnątrz, jak i od środka). Z drugiej strony wycięcia w bryle na pełną wysokość pomieszczenia są przysłonięte ustawioną obok ścianą, by ograniczyć dopływ światła do wnętrza. Efektem takiej idei jest mroczne wnętrze z jasno zarysowanym znakiem krzyża za ołtarzem. Jak zaznacza autor projektu: by światło mogło rozbłysnąć i pokazać swoją moc, musi towarzyszyć mu ciemność”¹⁰. Światło i towarzyszący mu cień, a także jego niedostatek wewnątrz służą budowaniu atmosfery skupienia we wnętrzu; równocześnie w lapidarnej kompozycji znaku wyciętego w ścianie frontowej – informują o przeznaczeniu budowli i przesądzą o odbiorze architektury proponowanej przez Tadao Ando.

3. Muzeum Żydowskie w Berlinie

Ciemne wnętrze i świadome ograniczenie światła charakteryzują także projekt Muzeum Żydowskiego w Berlinie (proj. Daniel Libeskind, 1992-2001). Zawarta „pomiędzy liniami” kompozycja „implodowała do formy muzeum; to jest projekcja tej gwiazdy do linearnej geometrii muzum i właśnie dlatego muzeum wygląda jak szalona forma”¹¹. Pomimo, że architekt określa formę muzeum mianem „szalonej” to koncepcja jest przemyślana, a dostęp światła do wnętrza reżyserowany świadomie w celu budowania atmosfery zadumy, niekiedy wręcz grozy. Pocięta, zygzakowata forma muzeum z nieregularnie zakomponowanymi oknami, której odpowiadają równie „dramatyczne” wnętrza wywołuje w odbiorcy niepokój, zagubienie, czasem strach. W tę grę przestrzeni z uczestnikami zwiedzania gmachu wpisuje się także światło, zarówno to naturalne, jak i sztuczne. Pojawia się w zaska-

emerges in relation to contemporary architecture. Completed in 1988-89 in Ibaraki – the residential area of Osaka – the building became remembered owing to the shape of the temple’s front wall. The sign of the cross, cut out with the shadow from the outside and shining with light in the interior, seems to predestine the reception of this architecture. As Pierre von Meiss points out: “shadow, like light, applied consciously in line, can be used to draw, even to emphasize forms and edges of objects and spaces”⁷. The play of light and shadow, constructed by Tadao Ando with the use of concrete walls and openings carved into them, is deliberate and conducted for a specific purpose. The architect writes: “The Church of the Light materialises the effort made to treat light in an architectural manner and render it in the abstract sense. The chapel’s space is embraced by solid concrete walls: deep darkness prevails here; nothing apart from a cross of cut-out light is suspended in this darkness. The external light, defined in an architectural manner, i. e. abstract one, flows through the openings in the wall, introducing tension into this space”⁸. The above words indicate a specific way of using light – Tadao Ando uses it consciously in the design of the church, precisely directing how the brightness and darkness form a play of forms in the light.⁹ One could even talk about premeditation. Both the shape of the rectangular body with a few openings and the adjacent wall serve the same purpose – the introduction of light into the interior in a specific way. On the one hand, the slit in the front wall defines the sign (visible both from the outside and the inside). On the other hand, the slits in the solid running as high as the room are shaded with the adjacent wall to limit the access of light to the interior. The result of this idea is the dark interior with the clearly marked cross behind the altar. The author of the design points out that “the light must be accompanied by darkness to shine and show its power”¹⁰. The light and accompanying shadow, as well as its insufficiency, serve to build an atmosphere of concentration in the interior; at the same time in the lapidary composition of the sign cut into the front wall – they inform about the purpose of the building and determine the reception of the architecture proposed by Tadao Ando.

3. The Jewish Museum in Berlin

The dark interior and conscious limitation of light are also characteristic of the Jewish Museum in Berlin (designed by Daniel Libeskind, 1992-2001). The “composition” contained between the lines “imploded into the form of a museum; it is the projection of this star onto the linear geometry of the museum and that is why the museum looks like a crazy form”¹¹. Although the architect defines the form of the museum as “crazy”, the concept is well thought out, and the access of light to the interior is deliberately directed in order to build an atmosphere of reflection, or even horror. The cut zig-zag form of the museum with irregularly incorporated windows and the corresponding equally “dramatic” interiors causes anxiety, confusion or fear in the recipient. Both natural and artificial light participates in the play between the space and visitors to the building. It appears in surprising places, almost disappearing forever at times. As Krzysztof Lenartowicz writes: “in order to make his

kujących miejscach, niekiedy niknie niemalże bezpowrotnie. Jak pisze Krzysztof Lenartowicz „aby swoje działanie uczynić skutecznym architekt wprowadza zabiegi, które mają na celu uniemożliwienie percepcji w zwykłych kategoriach”¹², zaznacza, że „pozbawiony tradycyjnych punktów odniesienia widz staje w swoim odbiorze oczyszczony, nieuzbrojony i intelektualnie nagi wobec niepojętego przedmiotu jakim jest niezwykła przestrzeń – budynek bez drzwi, bez okien, bez dachu nawet, pokryty jaszczurczą powłoką metalu”¹³. Wszystkie te zaprojektowane zabiegi formalne służą architektowi do stworzenia budynku, który przemawia do odbiorcy atakując wszystkie zmysły. Być może najsilniejsze doznania niesie ze sobą Wieża Holokaustu – pusta przestrzeń, w której panuje ciemność. Pnące się ku górze żelbetowe ściany ustawione na planie nieregularnego trapezu nikną na szczycie, otwór znajdujący się tam wprowadza niewielką ilość światła – bardziej się go domyślamy, niż je widzimy. Należy zaznaczyć, że Daniel Libeskind wykorzystuje w tym projekcie szereg elementów, które oddziałują wielozmysłowo. Światło, a raczej jego brak, pełni w niektórych miejscach główną rolę w budowaniu atmosfery niepokoju, niepewności, na poziomie wręcz egzystencjonalnym.

4. Fundacja Cartiera w Paryżu

Niejako na przeciwnym biegunie myślenia o architektonicznej formie jako przestrzeni zamkniętej, jednoznacznie wydzielonej od otaczającej przestrzeni – leży koncepcja budynku Fundacji Cartiera w Paryżu (proj. Jean Nouvel, 1991–1994). W porównaniu z omawianym wcześniej Muzeum Żydowskim w Berlinie, czy innymi obiektami muzealnymi, w których światło jest wartością niechcianą, projekt Nouvela może być uznany za niezwykły. Budynek fundacji, zrealizowany dla eksponowania sztuki awangardowej. Charakter architektury, jaką zaproponował projektant, jest niespotykana w przypadku obiektów służących wystawiennictwu. Budowla ustawiona przy bulwarze Raspail została wykonana ze szkła. Kubaturę wpisano między trzy, równoległe do siebie, ściany kurtynowe. Sam budynek jest mniejszy niż wystające po obu jego stronach ściany słupowo-ryglowe. Szklane tafle wypełniające raster konstrukcji przez swoją transparentność zacierają granice obiektu – w zewnętrznym odbiorze nie można jednoznacznie wskazać, gdzie budynek się kończy, a gdzie zaczyna. To złudzenie wywołane jest świadomym działaniem architekta zmierzającym do wrażenie dezorientacji, a nawet dezintegracji budynku. Szkło, jego (niejednoznaczna) transparentność, ale także refleksy i odbicia pojawiające się na jego powierzchni ujawnia swoją skomplikowaną naturę. W najprostrzym odbiorze jest postrzegane jako materiał całkowicie transparentny, a jednak w budynku fundacji odnaleźć możemy również szereg innych jego właściwości. Ekrany ścian odbijają otaczające budynki, park, niebo, generują wtórne odbicia pomiędzy sobą. Niekiedy działają jak lustro, niekiedy jak transparentne przegrody. Czynnikiem, który „pobudza” szklane ściany do działania, do ujawniania kolejnych odsłon jest światło. To właśnie ono generuje odbicia na gładkich powierzchniach, penetruje budynek w głąb lub zatrzymuje się na płaszczyźnie. Wydaje się, że przy założonej idei dezinte-

undertaking effective, the architect introduces such solutions that are intended to prevent perception in ordinary categories”¹²; he points out that “without traditional reference points, the viewer stands purified, unarmed, and intellectually naked in their reception of such an incomprehensible object as the unusual space – the building without doors, windows, and even roof, covered with lizard-like metal coating”¹³. All of these designed formal solutions serve the architect to create a building that speaks to the recipient, attacking all senses. Perhaps the strongest sensation is provided by the Tower of Holocaust – an empty space with darkness inside. The ascending reinforced concrete walls set on the plan of an irregular trapeze disappear at the top where the opening introduces a small amount of light – we guess its presence rather than we see it. It should be noted that Daniel Libeskind uses a number of elements that have a multi-sensory effect in this work. Light, or rather lack of it, plays the main role in certain places in the creation of an atmosphere of anxiety and insecurity, at the near existential level.

4. The Fondation Cartier in Paris

The concept of the Fondation Cartier in Paris (designed by Jean Nouvel, 1991–1994) lies at the opposite end of the thinking of architectural form as a closed space, clearly separated from the surrounding space. Compared to the above mentioned Jewish Museum in Berlin or other museum buildings in which light is an unwanted value, Nouvel’s design may be considered extraordinary. The building of the foundation was constructed for exhibiting avant-garde art. The character of architecture proposed by the designer is unmatched in the case of exhibition facilities. The building at Raspail Boulevard was made of glass. The cubature was embedded between three parallel curtain walls. The building itself is smaller than the mullion-transom walls protruding on both sides. Through their transparency the glass panels, filling the rest of the structure, blur the boundaries of the structure – looking from the outside, one cannot clearly indicate where the building ends and where it begins. This illusion is triggered by the architect’s conscious action that leads to the impression of disorientation and even disintegration of the building. The glass, with its (ambiguous) transparency, but also light reflections appearing on its surface, reveals its complex nature. In the simplest reception it is perceived as a completely transparent material, but one can also find a number of other properties in the building of the foundation. The wall screens reflect the surrounding buildings, park, sky; they generate secondary reflections between them. Sometimes they act like a mirror, sometimes like transparent barriers. The light is a factor that “activates” the glass walls to act and reveal subsequent views. It is light that generates reflections on smooth surfaces, and either penetrates the building deep inside or stops on the plane. It seems that with the assumed idea of disintegration, it would not have been possible to construct this building from another material, and the nature of architecture, its reception – depends only on light. As Tadao Ando wrote: “It is the beginning of everything: because it falls on the surface of things, it determines their shape, creates the shadow of objects, brings out the depth of them. [...] Light brings out

gracji, nie byłoby możliwości realizacji tego budynku z innego materiału, a charakter architektury, jej odbiór – zależny jest wyłącznie od światła. Jak pisał Tadao Ando: „Jest początkiem wszystkiego: ponieważ pada na powierzchnię rzeczy, wyznacza ich kształt, powodując cień przedmiotów, wydobywa ich głębię [...] Światło wydobywa niepowtarzalność różnic w danym kontekście relacji; to światło kreuje relacje, które tworzą świat”¹⁴. W odniesieniu do budynku Fundacji Cartiera można by – używając metafory – stwierdzić, że ten budynek to „czyste światło”.

Należy zaznaczyć, iż poza nurtem prostych elementarnych form, emanujących swą geometryczną lapidarnością, istnieje współcześnie cały wachlarz rozwiązań o innych, niż pokazana powyżej estetykach. Wszystkie przykłady, które możemy przytoczyć obserwując otaczającą nas teraźniejszość, zaświadczać o różnorodności postaw twórczych architektów XX i XXI wieku. Można tu przytoczyć jako przykład Centrum Świata Arabskiego (proj. Jean Nouvel, 1987), gdzie mechanika reguluje dostęp światła do wnętrza, generując niekiedy zaskakujące efekty wywoływane snopami światła drążącymi mrok wnętrza; by przywołać transparentne lub pełne powierzchnie pofalowanych ścian w Muzeum Fundacji Louisa Vuittona (proj. F. O. Gehry, 2008-2014), które otwierają lub zamykają wnętrze łącząc je z otoczeniem lub od niego oddzielając, stosownie do przyjętej koncepcji architektonicznej i funkcji poszczególnych części budynku; powtarzać niemalże w nieskończoność kolejne realizacje Santiago Calatravy, jak kompleks Ciudad de las Artes y las Ciencias w hiszpańskiej Walencji, w którym rozrzeźbione formy poszczególnych budynków jednocześnie stanowią zewnętrzne przegrody, a przez swoją ażurowość pełnią również funkcję *brise soleil*.

5. Pochwała cienia

Czy jednak kontrast lapidarnych, geometrycznych form współczesnej architektury nie pozostawia już miejsca na niejednoznaczność niedoświetlenia, półcienia i półmroku, tego, co niedopowiedziane? Proste kontury kształtów, płaszczyzny ścian pozbawione detali i ornamentów zdają się czynić odbiór takiej architektury jednoznacznym – niczym zera i jedynki kodu binarnego. A jednak gdzieś pomiędzy jasnością światła a ciemnością cienia pozostaje jeszcze szweroki wachlarz nieskończonej liczby odcieni półmroku. Na rolę tego, co niedoświетlone, nieoczywiste, zwraca uwagę Jun’ichirō Tanizaki. Zwraca uwagę na różny odbiór przestrzeni pomiędzy kulturą Zachodu i Wschodu: „piękno japońskiego pokoju to nic innego jak gra odcieni półmroku o różnej intensywności. Prostota japońskiego pokoju budzi u ludzi Zachodu zdumienie – mają wrażenie, że widzą nagie szare ściany bez żadnych upiększeń. Cóż, można ich zrozumieć, ale dzieje się tak, ponieważ nie potrafią przeniknąć tajemnicy półmroku. A my, jakby nawet tego znikomego światła było nadto, jeszcze się przed nim osłaniamy, dobudowując już poza pokojami, dokoła promienie słoneczne mają i tak utrudniony dostęp, werandy okalające i przekrycia dachowe nad gankiem”¹⁵. W tych prostych słowach, opisujących codzienną sytuację, bez szczegółowego wskazania budynku, odnaleźć można jedną z wielu rozbieżności, która odróżnia te dwie kultury. Tanizaki pisze o zaletach

the uniqueness of differences in a given context of relations; it is light that creates the relations that make up the world”¹⁴. Referring to the building of the Fondation Cartier, one could – using a metaphor – claim that this building is “pure light”. It should be noted that beyond the trend of simple elementary forms, emanating with their geometric lapidarity, there still exists a whole array of solutions with the aesthetics other than the above one. All the examples one can adduce while observing the contemporarity around us testify to the diversity of creative attitudes adopted by the 20th and 21st-century architects. The Arab World Institute (Jean Nouvel, 1987) can serve as an example, where mechanics regulates the access of light to the interior, sometimes producing surprising effects caused by the light beams penetrating the darkness of the interior. One can also mention the transparent or full surfaces of the undulating walls at the Louis Vuitton Foundation Museum (F. F. Gehry, 2008-2014) which open or close the interior, connecting it with or separating it from the environment, according to the adopted architectural concept and functions of the individual parts of the building. One can repeat almost endlessly, Santiago Calatrava’s successive works such as the complex of the City of Arts and Sciences in Valencia, Spain, in which the sculpted forms of individual buildings at the same time constitute the external wall, and owing to their openwork, they also function as *brise soleil*.

5. In praise of shadows

Does the contrast of lapidary, geometric forms of contemporary architecture leave no room for the ambiguity of under-exposure, half-light and darkness, of that which is unspoken? The straight contours of shapes, planes of the walls devoid of details and ornaments seem to make the reception of such architecture unequivocal – like zeroes and ones in a binary code. And yet somewhere between the brightness of the light and the darkness of the shadow there is still a vast array of infinite shades of darkness. Jun’ichirō Tanizaki draws attention to the role of that which is underexposed, not obvious. He draws attention to the different way space is perceived in Western and Eastern culture: “the beauty of a Japanese room depends on a variation of shadows, heavy shadows against light shadows – it has nothing else. Westerners are amazed at the simplicity of Japanese rooms, perceiving in them no more than ashen walls bereft of ornament. Their reaction is understandable, but it betrays a failure to comprehend the mystery of shadows. Out beyond the sitting room, which the rays of the sun can at best but barely reach, we extend the eaves or build on a veranda, putting the sunlight at still greater a remove”¹⁵. These simple words, describing an everyday situation, without a detailed indication of the building, show one of the many differences that distinguishes these two cultures. Tanizaki writes about the advantages of the subdued and diffused “dull light”. He does not find quality in the unambiguity of light and shadow but rather somewhere between these extreme values. He adds that “we [the Japanese] never tire of the sight, for to us this pale glow and these dim shadows far surpass any ornament”¹⁶. The words of the Japanese writer – which also constitute

„tępego światła”, przytłumionego i rozproszonego. Odnajduje jakość nie w jednoznaczności światła i cienia, lecz gdzieś pomiędzy tymi skrajnymi wartościami. Dodaje, że „dla nas gra światła, albo może raczej gra białych cieni na ścianach jest piękniejsza od wszelkich ornamentów i nigdy nam się nie sprzykrzy”¹⁶. Słowa japońskiego pisarza – stanowiące także nawoływanie do poszukiwania piękna w niejednoznaczności – stać się mogą inspiracją do kolejnych badań, do odkrywania piękna budynków na nowo, w ich odmienionej odstonie, pełnej niedomówień, półtonów, cieni głębszych i płytszych, gry światła i cienia.

6. Podsumowanie

Architektura współczesna, przez formy właściwe tylko jej, oddziałuje na odbiorcę w sposób bardziej jednoznaczny od tej, historycznej (czy historyzującej, zarówno wczoraj, jak i dziś). Zasada ta odnosi się także do światła – jasnym pozostaje to, co oświetlone, w ciemności kryje się, co pozostaje w cieniu. Powyższe stwierdzenie nie zmienia jednak natury światła. Ta pozostaje stała. Światło słoneczne zmienia się wraz z porami dnia, czy roku. Inne jest na różnych szerokościach geograficznych. Biel światła i czerń cienia – w swej jednoznacznej, kontrastowej odstonie – są elementami wzbogacającymi architektoniczną grę z formą budynków. Nie jest to odkryciem najnowszym – wprowadzili je bowiem twórcy już w początku modernizmu.

Wachlarz możliwych efektów wizualnych wzbogaca światło sztuczne. Przykładem takiego działania może być nocna iluminacja, która zmienia kierunek padania cienia, uwidaczniając to, co za dnia pozostaje ciemne, nieostre. Obraz jaki jest gererowany można określić mianem „przewrotnego” – źródło światła znajduje się bowiem na dole, a nie – jak to ma miejsce za dnia – w górze.

Rola światła nie uległa zmianie, albowiem niezmienna jest jego natura, ale także – fizyczna budowa oka, które je widzi. Należy jednak zaznaczyć, że dokonania współczesnej architektury, nie wyeliminowały dotychczasowej palety doznań pomiędzy światłem a cieniem, rozszerzyły ją o kolejne aspekty, jakie dają nowe formy budynków. A jednak – to, co pomiędzy jasnością, a ciemnością nadal pozostaje istotne i zasługuje na uwagę – na „pochwałę cienia”¹⁷.

PRZYPISY

¹ Wyburn G. M., Pickford R. W., *Zmysły I odbiór wrażeń przez człowieka*, [tłum.] H. Hoeflich-Piątkowska, S. Raczkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 111.

² Kościół zaprojektowany przez Francesco Borrominiego i zrealizowany w latach 1662-1667, por. S. Giedion, *Przestrzeń, czas I architektura*. Narodziny nowej tradycji, [przeł.] J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968, s. 137-140.

³ Tamże, s. 137.

⁴ Tamże, s. 139.

⁵ Por. A. Loos, *Ornament i zbrodnia* (1910), [w:] A. Loos, *Ornament i zbrodnia*. Eseje wybrane, [przeł.] A. Stępiowska-Berns, Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 133-144.

⁶ T. Ando, *Light*, [w:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000, s. 140.

⁷ P. von Meiss, *Elements of Architecture. From form to place*, E & FN Spon, London 1992, s. 126.

⁸ T. Ando, *From the Church on the Water to the Church of the Light*, [w:] F. Dal Co, Tadao Ando. Complete Works, Phaidon Press Limited, Milano 1996, s. 455.

⁹ Jak niegdyś pisał Le Corbusier: „Architektura to przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle. Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle; światła i cienie ujawniają kształty; sześciany, stożki, kule, walce i pi-

a call for the search for beauty in ambiguity – may inspire further research to discover the beauty of buildings anew, in their altered version, full of understatements, halftones, deeper and more shallow shadows, the play of light and shadow.

6. Conclusions

Through the forms specific only to it, contemporary architecture affects the recipient more clearly than the historical (or historicising one, both then and now). This principle also applies to light – that which is illuminate remains bright, that which is hidden in the dark, remains in the shadow. However, the above statement does not change the nature of light, which remains constant. Sunlight changes with the time of day or year. It is different at different latitudes. The whiteness of light and blackness of shadow – in their clear, contrasting appearance – are the elements that enrich the architectural game with the form of buildings. This is not the latest discovery – it was already introduced at the beginning of Modernism.

The artificial light enriches the array of possible visual effects. An example of such a procedure may be nighttime illumination, which changes the direction of shadows cast, revealing that which remains dark and blurred during the day. The image that is thus generated can be referred to as “perverse” – the light source is located at the bottom, and not – as it is in the daytime – at the top.

The role of light does not change because its nature is immutable, as is the physical structure of the eye that sees it. It should be noted, however, that the achievements of contemporary architecture have not eliminated the existing palette of sensations between light and shadow, they have expanded it with new aspects offered by the new forms of buildings. And yet – that which is between the brightness and the darkness still remains significant and deserves attention – “praise of shadows”¹⁷.

ENDNOTES

¹ Wyburn G. M., Pickford R. W., *Zmysły I odbiór wrażeń przez człowieka*, [transl.] H. Hoeflich-Piątkowska, S. Raczkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, p. 111.

² The church designed by Francesco Borromini and constructed in 1662-1667, cf. S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura*. Narodziny nowej tradycji, [transl.] J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968, pp. 137-140.

³ Ibid, p. 137.

⁴ Ibid, p. 139.

⁵ Cf. A. Loos, *Ornament i zbrodnia* (1910), [in:] A. Loos, *Ornament i zbrodnia*. Eseje wybrane, [transl.] A. Stępiowska-Berns, Centrum Architektury, Warszawa 2013, pp. 133-144.

⁶ T. Ando, *Light*, [in:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000, p. 140.

⁷ P. von Meiss, *Elements of Architecture. From form to place*, E & FN Spon, London 1992, p. 126.

⁸ T. Ando, *From the Church on the Water to the Church of the Light*, [in:] F. Dal Co, Tadao Ando. Complete Works, Phaidon Press Limited, Milano 1996, p. 455.

⁹ Le Corbusier once wrote: “Architecture is the masterly, correct and magnificent play of forms assembled in the light. Our eyes are made to see forms in light; light and shade reveal these forms; cubes, cones, spheres, cylinders or pyramids are the great primary forms which light reveals to advantage; the image of these is distinct and tangible within us without ambiguity”. [cf.] Le Corbusier, *W stronę architektury*, [transl.] T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, p. 80.

¹⁰ T. Ando, *Light*, ibid, p. 140.

¹¹ Cf. D. Libeskind, *The Jewish Extension to The German Museum in Berlin*, “Architectural Design” 1990 No. 3-4, pp. 62-77.

ramidy to wielkie, podstawowe formy doskonale ujawniane przez światło; ich obraz w nas jest jasny i namacalny, wolny od dwuznaczności”. [por.] Le Corbusier, *W stronę architektury*, [tłum.] T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 80.

¹⁰ T. Ando, *Light*, tamże, s. 140.

¹¹ Por. D. Libeskind, *The Jewish Extension to The German Museum in Berlin*, “Architectural Design” 1990 nr 3-4, s. 62-77.

¹² Por. J. K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, „Zwoje” 2004 nr 3 (40), <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje40/text24.htm#r10> [dostęp: 2017.06.05].

¹³ Tamże.

¹⁴ T. Adno, *Light*, tamże, s. 470.

¹⁵ J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, [przeł.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016, s.39-40.

¹⁶ Tamże, s. 40.

¹⁷ Por. Tanizaki J., *Pochwała cienia*, [przeł.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.

LITERATURA

[1] Ando T., *Light*, [w:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000.

[2] Ando T., *Light, Shadow and Form*, [w:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000.

[3] Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, [przeł.] J. Mach, Oficyna, Łódź 2004.

[4] Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, [przeł.] J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.

[5] Le Corbusier, *W stronę architektury*, [tłum.] T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012.

[6] Lenartowicz J. K., *Architektura trwogi*, „Zwoje” 2004 nr 3 (40), <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje40/text24.htm#r10> [dostęp: 2017.06.05].

[7] A. Loos, *Ornament i zbrodnia (1910)*, [w:] A. Loos, *Ornament i zbrodnia*. Eseje wybrane, [przeł.] A. Stępiowska-Berns, Centrum Architektury, Warszawa 2013.

[8] Meiss von P., *Elements of Architecture. From form to space*, E & FN Spon, London 1992.

[9] Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, [przeł.] M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

[10] Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

[11] Tanizaki J., *Pochwała cienia*, [przeł.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.

[12] Twarowski M., *Słońce w architekturze*, Arkady, Warszawa 1996.

[13] Wyburn G.M., Pickford R.W., *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, [tłum.] H. Hoeflich-Piątkowska, St. Raczkiewicz, PWN, Warszawa 1970.

¹² Cf. J. K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, „Zwoje” 2004 No. 3 (40), <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje40/text24.htm#r10> [retrieved on: 2017.06.05].

¹³ Ibid.

¹⁴ T. Adno, *Light*, ibid, p. 470.

¹⁵ J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, [transl.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016, pp. 39-40.

¹⁶ Ibid, p. 40.

¹⁷ Cf. Tanizaki J., *Pochwała cienia*, [transl.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.

BIBLIOGRAPHY

[1] Ando T., *Light*, [in:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000.

[2] Ando T., *Light, Shadow and Form*, [in:] Dal Co F., Tadao Ando. Complete Works, Phaidon, Milano 2000.

[3] Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, [transl.] J. Mach, Oficyna, Łódź 2004.

[4] Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, [transl.] J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.

[5] Le Corbusier, *W stronę architektury*, [transl.] T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012.

[6] Lenartowicz J. K., *Architektura trwogi*, „Zwoje” 2004 nr 3 (40), <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje40/text24.htm#r10> [retrieved on: 2017.06.05].

[7] A. Loos, *Ornament i zbrodnia (1910)*, [in:] A. Loos, *Ornament i zbrodnia*. Eseje wybrane, [transl.] A. Stępiowska-Berns, Centrum Architektury, Warszawa 2013.

[8] Meiss von P., *Elements of Architecture. From form to space*, E & FN Spon, London 1992.

[9] Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, [transl.] M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

[10] Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

[11] Tanizaki J., *Pochwała cienia*, [transl.] H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.

[12] Twarowski M., *Słońce w architekturze*, Arkady, Warszawa 1996.

[13] Wyburn G.M., Pickford R.W., *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, [transl.] H. Hoeflich-Piątkowska, St. Raczkiewicz, PWN, Warszawa 1970.