

Jacek Kwiatkowski*

CZY PRZESTRZEŃ TO ILUZJA OPOWIADANA WRAŻLIWOŚCIĄ TWÓRCY? PRZYSZŁOŚĆ I GRANICE PRZESTRZENI KONTEKSTUALNEJ

WHETHER IS A SPACE AN ILLUSION, TELLING BY SENSITIVITY OF THE
AUTHOR? THE FUTURE AND LIMITS OF THE CONTEXTUAL SPACE

Twórcy suprematyzmu i neoplastycyzmu, kierunków sztuki z początku XX wieku stosowali zasadę skrajnej redukcji środków wyrazu. Dążyli oni do sublimacji czystego uczucia (wrażenia). Współcześni przedstawiciele awangardy architektonicznej XXI wieku, przedstawiciele dekonstrukcji idą ich śladem.

Słowa kluczowe: dekonstrukcja, futurizm, postmodernizm, przestrzeń przeciążenia

Most of neo-plasticist, suprematist painters since beginning 20st century applied the principle of pure emotion. Contemporary representatives of the architectural avant-garde of the 21st century, representatives of the deconstruction are going along that path.

Keywords: deconstruction, Futurism, postmodernism, space of congestion

1. Jeśli dziś tworzy marzenia jutra, to czy skazani jesteśmy na wieczne niespełnienie ?

Dziś należy już do przeszłości, ale to właśnie *dziś* tworzy marzenia *jutra*. Dlaczego? Ponieważ można wyprowadzić zasadę prostej kontynuacji idei proklamowanych i funkcjonujących już co najmniej od 100 lat, choć ich główni współcześni przedstawiciele uważani są za depozytariuszy mitu nowoczesności XXI wieku. Twórcy dzisiejszej dekonstrukcji tacy jak: Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, czy Daniel Libeskind nie ukrywają wprawdzie,

że bliskie im są prace i koncepcje konstruktywistów rosyjskich lat 20. XX wieku [1]. W sensie projektowym dzieli jednak oba te środowiska twórców cała epoka, podobnie jak upływ czasu wynikający w kalendarza i odległości dat. Trudno zatem mówić tu o prostych zapożyczeniach. Inaczej rzecz się ma jednak, kiedy sięgniemy do wspólnych źródeł ideowych takich jak: suprematyzm Wasilija Kandinskiego, obecny również w pracach Kazimierza Malewicza, neoplastycyzm Pieta Mondriana czy wreszcie ambiwalentność techno-impresjonizmu

*Jacek Kwiatkowski, dr inż. arch., Uniwersytet Warszawski, Wydziału Geografii i Studiów Regionalnych, Instytut Studiów Regionalnych i Globalnych.

Hyperbuilding w Bangoku OMA Jones W. *Unbuilt Masterworks of the 21st Century Inspirational Architecture for the Digital Age*



wywodząca się od dyskursu klasycznego impresjonisty Claude'a Moneta.

Wassily Kandinsky, który wyraźnie nawiązywał w pierwszym okresie twórczości do futurystów, (funkcjonował również przez pewien czas w środowisku Bauhausu) ostatecznie rozwinął swoją filozofię uczuć właśnie w suprematyzmie. Twierdził, że linie, plamy i kolory (w malarstwie) w odpowiedniej konfiguracji, nabierają same w sobie wartości emocjonalnej niezależnie od treści przedstawieniowej z nimi związanej. Według niego *Kolor jest klawiaturą, oczy są harmonią a dusza fortepianem o wielu strunach. Artysta jest ręką, która gra dotykając tego czy innego klawisza.*

Do podobnych wniosków doszedł Kazimierz Malewicz poszukujący krańcowej redukcji środków wyrazu artystycznego. Obrazy jego cechowała niebywała, lecz ukryta, dynamika, posługiwał się wąską paletą barw. Zespoły figur i płaszczyzn tworzyły względem siebie wyraźne zależności, jego dzieła stanowiły swoiste rebusy emocjonalne – „czytane” z różnych stron dawały różne wartości przekazu, podobnie jak współczesne dzieła twórców dekonstrukcji w architekturze. Jego słynne planity były przecież zapowiedzią języka wrażeń dekonstrukcji XXI wieku, gdyż to nie funkcja determinowała formę jak u Waltera Gropiusa, ale to forma wynikała z czystej wartości emocjonalnej przekazu i tylko jemu służyła. (Jego słynny obraz *Czarny kwadrat na białym polu* 1913 r. był definicją odczucia bezprzedmiotowości w myśl zasady białe pole = nic; czarny kwadrat = odczucie. Jednocześnie czarny kwadrat oznaczał liczbę zero w alfabecie suprematyzmu jako nośnik wyrażania energii, zatem treścią obrazu był: „bezmiar nicości” natomiast to wyobraźnia każdego z oglądających budowała dopiero tło figuratywne). Poszukiwania formy doskonałej posunęły Malewicza do pewnej emocjonalnej gry z widzem czy odbiorcą sztuki. K. Malewicz założył, że istnieje archetyp formy architektonicznej jako konstrukt, idea czysta, która rodzi się w umyśle człowieka. Według

niego można ją wygenerować przestrzennie jako kryształiczną formę – podobnie jak formę pierwiastkową można wykrystalizować w świecie chemii klasycznej. W ten sposób powstał *architekton*. Idąc tym śladem można założyć, że są powody lub okoliczności (zdarzenie – *event*) kiedy forma ta może zostać zakłócona, nie do końca przeprowadzona, częściowa, tak właśnie zakładają współcześni twórcy postawy dekonstrukcji przede wszystkim tak powstają „mutacje” Franka Gehry'ego. (Można przywołać tu również choćby zaprojektowany już w XXI wieku niezrealizowany projekt Hyperbuilding w Bangkoku w Tajlandii czyli samodzielnego miasta dla 120 000 mieszkańców (na 5 mln m²) dzieło OMA z Remem Koolhaasem na czele [2]).

Jeszcze dalej w suprematystycznej wizji sztuki posunął się Piet Mondrian. Zakładał on, idąc śladem swoich poprzedników K. Malewicza i W. Kandinsky'ego, że konfiguracja figur i barw jako ich wypełnień (figur) oraz odległości między nimi, jak też przestrzeni neutralnych, ich wielkości i rozmieszczenia, tworzą niepowtarzalną stałą wartość emocjonalną, którą można wyrazić na przykład zapisem nutowym. Realizacja budynku kongresu i blok administracyjny przy Plaza Dos tres Poderes w Brasillii Oscara Niemeyera jest właśnie nawiązaniem do języka neoplastycyzmu Pieta Mondriana. W znaczeniu (kontur – linia), a architektura Richarda Meiera w znaczeniu (kontur – barwa). Bez wątplenia pewne cechy neoplastycyzmu Mondriana zawierają również takie projekty jak Word Mammoth and Permafrost Museum w Jakucku na Syberii według Antoine Predocka [2]. Podobnie na zasadzie inwersji „wyresetowaniem” wartości emocjonalnej są takie eksperymenty jak opakowanie Pont Neuf w Paryżu czy Gmachu Reichstagu w Berlinie autorstwa Christo (Christo Javacheff 1985, 1991).

Idea Parku de la Villette w Paryżu według Bernarda Tschumiego zawierała zasadę dwóch przeciwieństw, podwójnej płaszczyzny przekazu artystycznego trwa-

łości i zmienności (O wspólnocie ideowej Tschumiego i Derridy może świadczyć fakt, że po wygraniu przez B. Tschumiego konkursu na Park La Villette w Paryżu przy realizacji zostali zaproszeni przez niego do opracowania wspólnie jednego z ogrodów Parku właśnie Peter Eisenman i Jacques Derrida). To, co pozornie należało do przekazu twardego – niezmiennego, było *de facto* przekazem zmiennym, czyli miękkim, były to punkty – „folie” tak zwane punkty szaleństwa oparte na swobodnych przetworzeniach czy poetyckich opowieściach wywodzących się z uniwersalizmu czerwonego sześcianu 10-metrowej rozpiętości. Umieszczone w wierzchołkach siatki o stałej rozpiętości 120 m stały się zwornikiem obu form przekazu. Te punkty istniejące realne, były punktami przecinania się nieistniejących linii, linii w tym przypadku niemożliwych do wprowadzenia z racji funkcji projektu, czyli parku – terenu otwartego [3].

Formę przekazu twardego, osadzonego w ziemi stanowił tu przewrotnie żywy ogród jako relatywna niezmiennosc wrażeń, formę przekazu miękkiego natomiast zbudowano z kontrastów punktów szaleństwa, a bryły te czy też różnorakie ich przetworzenia różniąc się doskonale były generatorami zdarzeń czy inspiracji emocjonalnych w kontraście do zielonych płaszczyzn żywej roślinności.

Również inny projekt B. Tschumiego wykonany już po 2000 roku zawiera tę samą zasadę dwóch przeciwieństw – jest to projekt adoptowania przestrzeni poprzemysłowej w północnym Pekinie *Faktory 798*, który jak do tej pory czeka jeszcze na realizację [2].

W projekcie Bernarda Tschumiego Parku de la Villette obecny jest motyw siatki jako ideowej *kanwy* „prawa”. Węzły siatki mają wskazywać miejsca szczególnej aktywności, punkty zwrotne, początku i końca zarazem małych cząstkowych bytów, pełniąc paradoksalnie tę samą funkcję co *streets corners* na Manhattanie. Ta siatka punktów odgrywa też rolę podwójną, rolę impulsu i rolę wspólnoty miejsca

(abstrakcyjnej mediacji) [4], określa również rodzaj tej wspólnoty bardzo podobnie jak u Rema Koolhaasa [5].

Rem Koolhaas w swych dziełach tworzy przestrzeń emocjonalnie zaangażowaną, zanurzoną w kulturę przeciążenia. Kontekstem utrzymującym całą tę sferę magiczną w systemie narzuconej grawitacji jest właśnie siatka, siatka ulic – tablica zasad – przypominająca niewidzialną lagunę, na której na przykład zbudowana jest Wenecja [6]. Ma ona kolosalne znaczenie w dwóch podstawowych wizjach tłumaczących filozofię przestrzeni Rema Koolhaasa, zawartych w książce *Delirious New York*. Wizjami tymi są: Miasto Schwytanej Ziemi, i Wyspa Nowego Dobrobytu. Pierwsza z nich mówi o konstrukcji przestrzeni miasta opartej na pięciu poziomach abstrakcji. Pierwszym jest właśnie rygorystyczna prostokątna *siatka* urbanistyczna nawiązująca do siatki podziałów kwartałów zabudowy charakterystycznych dla Manhattanu [7]. Jest ona *prawem*, jedynym wiązaniem, utrzymującym układ w równowadze pomiędzy światem rzeczywistym a światem doznań, w którym zachodzi nieustanne stwarzanie się Miasta według wizji *Miasta schwytanej Ziemi* [5]. Pojęcie siatki jako *prawa*, było wspólne też dla innych przedstawicieli postawy dekonstrukcji w architekturze, takich jak Peter Eisenman.

Peter Eisenman wykorzystał ten motyw w swoim projekcie Miasta Sztucznych Wykopalisk w południowym Friedrichstadt. Autor wprowadza tam ideę siatki Merkatora jako płaszczyznę weryfikacji elementów abstrakcyjnych – antypamięci i procesu sztucznych wykopalisk

Trudno w tym miejscu oprzeć się wrażeniu pewnej zbieżności różnych pozornie znaczeń. Siatka u Koolhaasa, czy siatka Bernarda Tschumiego Parku de la Villette czyż nie jest dokładnie tym samym, czym dla F. L. Wrighta, indywidualisty, twórcy architektury organicznej i domów prerii sprzed pół wieku był jeden

akr ziemi? Tablica zasad, prawo człowieka, wreszcie wolność jednostki, wszystkie te kategorie zawierają się w obu tych pojęciach [8]. Dla Wrighta 1 akr był prawem, ale i obowiązkiem. Podobnie jest u Koolhaasa. Paradoksalnie nowe idealne miasto, nowe sąsiedztwo – u Wrighta celowo rozproszone, u Koolhaasa ściśnięte „obręczą” *kultury przeciążenia* opiera się na podobnych przesłankach filozoficznych.

2. *Jutro* – zderzeniem idei, przestrzeni, wydarzenia. *Dzieło* – kompromisem idei, przestrzeni, wydarzenia.

Jutro architektury pozostaje wciąż nieznane, będzie zawsze kompromisem idei, przestrzeni, wydarzenia. Dobrym tego przykładem jest idea w kontekście **wydarzenia** (koniec II wojny światowej – potrzeba budowy nowych organizmów miejskich i realizacji programów mieszkaniowych). W ten sposób powstał projekt budowy nowych miast w ramach programu rządu brytyjskiego *New Towns*. Inną sytuację opisują projekty architektoniczne dla *Ground Zero* miejsca katastrofy World Trade Center w Nowym Jorku, gdzie symbolika miejsca doprowadziła do impasu idei. Kiedy wydarzenie dominuje w skali zarówno *wczoraj* jak i *dziś* a nawet *jutra*, szukamy idei mocniejszej, mogącej sprostać doniosłości czy tragedii płynącej ze świadomości wydarzenia. Właśnie przestrzeń jest w takim wypadku zawsze łącznikiem balansującym pomiędzy ideą a wydarzeniem. Zdarzają się sytuacje, że ciężar wydarzenia jest tak duży, że trudno sprostać, zrównoważyć ten ciężar nawet poprzez wypromowanie idei doskonałej, w konsekwencji przestrzeń pozostaje niezabudowana. Bywa również odwrotnie, że to właśnie miejsce pozbawione jest właściwości, do tego stopnia, że każda kreacja wydarzenia zakrawa na rażąco pretensjonalną. Trudno wtedy znaleźć odpowiednią ideę, powstaje, więc architektura lapidarna, nieciekawa pozostawiająca wrażenie niedosytu. Ostatnim faktorem tej triady

jest jeszcze idea. Ona również może wpływać na dwie pozostałe. Wystarczy wspomnieć następujące po sobie dwie epoki w architekturze współczesnej: modernizm i postmodernizm jako wręcz „grawitacyjnie” uzależniony od swego wielkiego poprzednika. Witalność idei modernistycznej przejawia się właśnie poprzez kontekst postmodernizmu, który przez kolejne 30 lat (po blisko 50 w jakich królował modernizm) próbował się rozliczyć z dziedzictwem poprzednika. Dzieło zrealizowane zawsze pozostanie kompromisem pomiędzy ideą, przestrzenią i wydarzeniem. To właśnie potrzeba przestrzeni znaczącej pobudza zapotrzebowanie na kreację wydarzenia. Nie sposób zaprzeczyć współczesnym twórcom, że architektura wydarzenia oddziałuje, wręcz przyciąga użytkownika przestrzeni. Realizacje takie jak Lou Ruvo Center for Brain Health, Franka Gehry’ego Las Vegas, Nevada (realizacja 2010) czy Academy of Fine Arts w Monachium project grupy Coop Himmelblau (realizacja 2005), Rosenthal Center for Contemporary Art, którego autorką jest Zaha Hadid; Cincinnati, Ohio (realizacja 2003), czy wreszcie Imperial War Museum w Manchesterze Daniela Libeskinda (realizacja 2001) mają za zadanie w pierwszym efekcie wrażeniowym przygotować użytkownika przestrzeni do intelektualnej konsumpcji tego, co znajdziemy we wnętrzu. Miarą sukcesu dzieła jest jego siła przyciągania prowadząca do tego, że nie możemy przejść obojętnie obok. Dzieło, które pozostawia niezatarte wspomnienie indywidualizmu, zawsze wyróżnia się z tysięcy wnętrz, przestrzeni, znaczących nasze dni życia. Nie oznacza to jednak, że każdy rys tego indywidualizmu zasługuje na aplauz, są projekty dobre i słabe podobnie jak muzyka – używając porównania Pieta Mondriana, musi posługiwać się rytmem i kontrapunktem. Stąd też dekonstrukcja spełnia się najgłębiej w obiektach użyteczności publicznej, gdzie idea, przestrzeń i wydarzenie są najbardziej spójne i czytelne.

3. Marzenie zawsze kontekstualne, *jutro* zawsze nieznane. Czy przestrzeń *jutra* to iluzja opowiadana wrażliwością twórcy?

Wydarzenie jutra i z nim związana nieprzewidywalność jako inspiracja twórcza wpisuje się w nową formułę sztuki (Peter Eisenman twierdził, że architektura z założenia jest dziedziną wewnątrznie niespójną, Bernard Tschumi i Daniel Libeskind byli zdania, że potrzebuje ona – architektura – ekspresji, żeby zaistnieć – ekspresji za wszelką cenę – wartość sztuki usprawiedliwia nawet, ich zdaniem, przekroczenie granic prawa); podobne tendencje są obecne u wielu, praktycznie u niemal wszystkich twórców uprawiających dekonstrukcję.

Jeśli architektura *jutra* zawiera się coraz bardziej w nagromadzeniu wydarzeń i artefaktów z nimi związanych, to znaczy, że przyszłość czyli *jutro* architektury będzie entropią idei na rzecz lobotomicznej erupcji incydentów i ekstrawagancji, co w konsekwencji

prowadzić będzie do samozagłady architektury jako triady witruwiańskiej opartej na trzech wartościach: trwałość – celowość – piękno, pozostanie tylko swoisty teatr na żywo zmieniających się brył i płaszczyzn lub ich „cieni” wpleciony w życie i konflikty ludzkie. Ale *jutro* jest zawsze nieznane. Istnieje przecież, a wręcz dominuje w naszym życiu codziennym rodzaj stagnacji mającej źródła zarówno ekonomiczne jak i narracyjne wypływające od strony właścicieli nieruchomości jak i mediów, które dany obiekt zaakceptowały – kupiły i weszły do obiegu kulturowo-medialnego. Starych miast, znanych miejsc, wyjątkowych przestrzeni publicznych, czy obiektów architektonicznych jednak nie niszczy się tak często jakby wymagał tego kontekst neofuturystycznej permanentnej „zmiany – eksplozji”. Historia uczy, że przestrzenie miasta są jednak zadziwiająco trwale w swym raz ukutym obrazie, a choćby nawet przestały istnieć, ich sława trwa, dając im nowe życie – *exemplum* sława Kartaginy, czy Persepolis.

PRZYPISY

[1] P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Bild-Kunst Bonn Taschen 2006, s. 511.

[2] W. Jones, *Unbuilt Masterworks of the 21st Century Inspirational Architecture for the Digital Age*, Thames & Hudson, London 2009, s. 76, 201, 230.

[3] N. Spiller, *Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, New York 2007, s. 158–159.

[4] A. Jakimowicz, *Geneza postawy dekonstrukcyjnej w architekturze współczesnej*, praca doktorska, Warszawa 1999 s. 18.

[5] R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1994, s. 300–310.

[6] *Architectural Design* 2–3 1978, s. 28; 9–10 1989 s. 7–18.

[7] J. Alison, M-A. Brayer, N&M Spiller, *Tuture City. Experiment and utopia in architecture* Thames & Hudson, s. 155–159, 256.

[8] F. L. Wright, *Modern Architecture being the Kahn Lectures for 1930 by Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press 1931 (2008), s. 110.

BIBLIOGRAFIA

- Alison J., Brayer M-A, Spiller N & M., *Tuture City. Experiment and utopia in architecture*, Thames & Hudson, London 2009.
- Curtis W. J. R., *Modern architecture since 1900* Phaidon London, New York 1982.
- Geoffroy G., *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris 1980.
- Jones W., *Unbuilt Masterworks of the 21st Century Inspirational Architecture for the Digital Age*, Thames & Hudson, London 2009.
- Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1994.
- Milner J., *Mondrian*, London, New York 1992.
- Gössel P., Leuthäuser G., *Architektura XX wieku*, Bild-Kunst, Bonn Taschen 2006.
- Spiller N. *Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, New York 2007.
- Salvat Editores, *Sztuka świata*, SA Barcelona 1970, Arkady, Warszawa 2001.
- Threlfall. T., *Piet Mondrian. His Life's Work and Evolution*, New York 1988.
- Washton-Long R.-C., *Kandinsky. The Development of an Abstract style*, Oxford 1980.
- Wright F. L. *Lectures for 1930 by Frank Lloyd Wright* Princeton University Press, 1931 (2008).