

Miasto i jego ukryty wymiar w sztuce

Patrząc na rozwój miasta w historii cywilizacji zachodniej z przełomu XIX i XXI wieku oraz jego coraz większy udział we współczesnej kulturze, nie sposób nie docenić jego znaczenia. Oczywiście nie chcę bagatelizować roli natury, gdyż nie jest to moim zamierzeniem ani przedmiotem rozważań. Chciałbym jednak wskazać, że miasto jest dziś powszechnie znane i określone jako przestrzeń ludzkiej egzystencji, i poświęca się mu coraz więcej uwagi. W moim odczuciu przestrzeń miejska wraz z jej architekturą daje poczucie niesamowitości zarówno pod względem konstrukcji, czyli formy, która stale w niej ewoluuje, jak i emocji, które wzbudza przy jej doświadczaniu. Zachodzące tu zjawiska przestrzenne, kulturowe, społeczne i estetyczne stanowią inspirację dla sztuki, literatury, filozofii i architektury.

Dobrym przykładem coraz większego zainteresowania ścisłymi zależnościami pomiędzy sztuką i architekturą uwikłaną w kulturę miejską może być *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, tom esejów napisanych przez ważniejszych twórców polskich i zagranicznych zarówno z zakresu sztuki, literatury, jak i filozofii XX i XXI wieku. Ewa Rewers – decydując się na wybór tekstów m.in. takich postaci, jak: Siegfried Lenz, Juliusz Tyszka, Klaus Härtung, Kevin Lynch, Grzegorz Dziamski, Joseph Kosuth, Graham Clarke, Marianna Michałowska, Andrzej Gwóźdź, Lev Manovich – wyraża myśl, iż „miasto przedstawia się często jako wytwór Oświecenia, jako wyeksponowany przez nowoczesność przedmiot kultury artystycznej, przede wszystkim sztuki filmowej, literatury, sztuk plastycznych, fotografii, widowiska, teatru”[1]. We wstępie autorka pisze, że miasto stanowi dla sztuki wielką inspirację nie tylko na gruncie kontekstu i przestrzeni, ale daje też metaforę życia, która wciąż ulega przemianom. W ten sposób uzmysławia także wpływ działań artystycznych na tworzenie przestrzeni miejskich – architektonicznych. W mojej ocenie stawia to artystów w roli architektów, którzy swoimi działaniami twórczymi odczytują w miejskości to, co istotne w odczuwaniu przestrzeni, a co niekiedy umyka tym, którzy są odpowiedzialni za jej planowanie. To bardzo ważny element kreacji przestrzennej – obecnie bowiem większość projektów przedstawiana jest najpierw w wymiarze wirtualnym, który z kolei jest bardzo bliski dzisiejszej sztuce. Stwarza to relacje pomiędzy sztuką a przestrzenią architektoniczną, które kreują nowe twórcze wizje w tych dziedzinach. Taka sytuacja wpływa też na dotychczasową rolę archi-

[1] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 6.

tektury, w której dotąd nie było miejsca na pojęcia abstrakcyjne. Przenikanie się tych postaw stwarza sytuację, w której przekroczone zostają dotychczas zarysowane granice obu dyscyplin, co można nazwać transgresją sztuki i architektury.

Żyjemy na co dzień w przestrzeni, w której mamy do czynienia z fizyczną obecnością, zrozumią ją przy każdym kolejnym kroku, i wydaje się nam ona oczywista i łatwa do uchwycenia. Teoretyczne trudności pojawiają się, gdy zaczynamy zastanawiać się, w jaki sposób ta nieskończona multiplikowana przestrzeń w architektonicznych projektach zaczyna oddziaływać na nasz umysł. W jaki sposób dokonuje się ujednolicenie tak wielu form, często odbieranych fragmentarycznie z całego otoczenia? Czy mówi nam to o trójwymiarowości przestrzeni, czy może informuje nas o jej wielokrotności? Możemy pytać dalej: jak dochodzimy do naszego postrzegania przestrzeni, jaka jest jej relacja z naszą percepcją? Zastanawiające jest to, że dla wielu artystów takie pytania rodzą się w ich umysłach w wyniku obcowania z architekturą. Widziany przez nich świat staje się wielofunkcyjnym językiem, będącym kompilacją różnych znaczeń pojawiających się na granicy formy, wymiaru i myśli. W wyniku tego powstaje związek pomiędzy artystą a daną przestrzenią. Ale jaki wpływ ma ten związek na pojmowanie przestrzeni? Czego możemy się dowiedzieć z tych wzajemnych relacji?

Fotografia odkrywa architekturę

Podjęwając ten temat, chciałbym zwrócić uwagę, że jest wiele dróg w pojmowaniu architektury w kategoriach sztuki i żadna nie jest w stanie wyczerpać tematu. W swoich dociekaniach chciałbym jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na tych artystów, dla których powyższa tematyka jest immanentnym celem ich twórczości.

Gdyby zastanowić się nad coraz większą rolą architektury w mieście w XIX i XXI wieku oraz jej coraz większym udziałem w współczesnej kulturze, to nie sposób pominąć faktu, że w dużej mierze zawdzięczamy to przede wszystkim fotografii. Moim zdaniem, utrwalanie na zdjęciach obiektów architektonicznych znacząco wpłynęło na ich odbiór, doświadczenie i rozumienie już od początku istnienia tego medium, stanowiącego wspaniałe świadectwo dziedzictwa kulturowego. To właśnie fotografia spowodowała, że zaczęto podejmować dyskusję na temat ukrytego wymiaru w architekturze, który można postrzegać w kategoriach takich, jak: geometria i konstrukcja, znaczenie i symbol, relacje społeczne oraz wizjonerstwo. Dzięki temu przestrzeń miejską zaczęto rozpatrywać poza jej funkcjami użytkowymi, a to sprawiło, że przy jej doświadczeniu pojawia się poczucie niesamowitości.

Rozważając aspekt historyczny oglądu miasta i jego architektury w XIX wieku, nietrudno dostrzec, że już od początku wynalezienia fotografii, która najpierw czerpała inspirację z malarstwa, wśród mnóstwa kuszących nagich portretów architektura była tematem równie ważnym. W drugiej połowie XIX wieku, gdy rozwój takich miast, jak



1. William Henry Fox Talbot, *Widok bulwarów Paryża*, 1844
(cyt. za: W. S. Johnson, M. Rice, C. Williams, *A History of Photography. From 1839 to the present*, George Eastman House, Rochester, NY, Köln, New York 2010)

Paryż, Nowy Jork i Londyn, stał się bardzo istotnym elementem życia społecznego, równie istotny był postęp fotografii w dokumentowaniu otoczenia. Miejskie krajobrazy, wcześniej znane tylko z obrazów i rysunków, stały się tematem prac wielu fotografów, jak na przykład słynny *Widok bulwarów Paryża*, który około roku 1844 William Henry Fox Talbot wykonał z okna pokoju hotelowego. Temu zdjęciu, wykonanemu w technice kalotypii, towarzyszył podpis, który był ewidentnym wyrazem fascynacji miastem i jego architekturą:

Widz patrzy na północny wschód. Jest popołudnie. Słońce znika właśnie z budynków ozdobionych kolumnami: ich fasady są już w cieniu, ale pojedyncza otwarta okiennica wystaje na tyle daleko, aby złapać promień słońca. Pogoda jest upalna, w powietrzu unosi się pył. Przed chwilą ulicę polewano wodą[2].

Opis zdjęcia Talbota został przez niego napisany wręcz poetycko, a jego kalotypie przedstawiały miasto anonimowe i tajemnicze, ukazywały samotne obiekty architektoniczne, jak na przykład londyńska kolumna Nelsona z roku 1843.

Uzdolnionym fotografem amatorem był doktor Thomas Keith – chirurg i ginekolog z Edynburga – który nauki pobierał prawdopodobnie u Davida O. Hilla. Fotografując zaledwie 3 lata, i to w przerwach pomiędzy wykonywaniem zawodu lekarza, ukazał obiekty architektoniczne w charakterystycznym stylu dużych kontrastów pomiędzy światłem a cieniem. Nadawał w ten sposób obiektom aurę tajemniczości. Przykładem takiej fotografii jest *Kobieta w drzwiach*, która wyłania się z ciemności w ostrym świetle słońca.

[2] W. S. Johnson, M. Rice, C. Williams, *A History of Photography. From 1839 to the present*, George

Eastman House, Rochester, NY, Köln, New York 2010, s. 91-92.

Kolejnym fotografem z czasów reorganizacji przestrzeni miejskiej był Henri Le Secq, który został samozwańczym strażnikiem paryskich zabytków i udokumentował zdegradowane stare dzielnice miasta. W roku 1851 doczekał się zaszczytnej funkcji fotografa dokumentującego – na zlecenie Francuskiej Komisji Historycznej – ważne budowle we Francji.

Natomiast Édouard Baldus w latach 1855–1857 wykonał dokumentację fotograficzną jednego z najważniejszych historycznie przedsięwzięć, jakim była przebudowa pałacu i budowa nowego Luwru. Ten olbrzymi jak na owe czasy projekt budowlany II Cesarstwa, realizowany w centrum miasta, prowadził baron Georges-Eugène Haussmann, który chciał stworzyć najnowocześniejsze miasto na świecie. Baldus w kilka lat wykonał około 2000 fotografii, a od lat 60. do początku lat 80. XIX wieku pracował nad ulepszeniem techniki fotografii, umożliwiając mu publikowanie prac dla większej grupy odbiorców.

Równie znanym fotografem działającym na zlecenie władz Paryża był Charles Marville, który udokumentował podupadające dzielnice i przebudowę ulic. Jego zdjęcia ukazywały jeszcze coś więcej – a mianowicie stary Paryż, który przestawał istnieć.

W podobny sposób ukazał historyczną wartość Paryża Eugène Atget. Zmuszony przez konkurencję, a może i przez własną naturę, koncentrował uwagę na niespektakularnych, pomijanych wówczas i lekceważonych aspektach społecznych. Fotografował zaułki i krańce Paryża – aż do końca życia.

Jego odbitki, na których można było ujrzeć przedmioty, migoczące poświaty witryn sklepowych, zniekształcone perspektywy uliczek, zamknięte widoki i zachodzące na siebie obrazy odbite w szy-

2. Eugène Atget,
IV. R. *Brise-Miche*, port-
folio: „Atget 100 Photo-
graphies” (niedatowany),
1898
(cyt. za: W.S. Johnson,
M. Rice, C. Williams,
op. cit.)



bach, wyrażały rzeczywistość w ujęciu artystycznym. W kręgach surrealistów Atget zdobył duże uznanie dzięki swobodnej wizji, a jego prace uznali oni za prekursorskie wobec ich twórczości.

Atget i Marville w swojej fotografii zapoczątkowali także inny sposób ukazywania miasta, a mianowicie zwrócenie się ku jego warstwom społecznym. Odejście od stereotypu ukazywania całościowego pejzażu miejskiego na rzecz jego tzw. warstw ulicznych zapoczątkowało nową estetykę wizualną. Przykładem takiego podejścia wśród innych fotografów może być zdjęcie *Uliczny kataryniarz i przechodzące dzieci* z roku 1850 ze zbiorów Gabriela Cromera. Ten sposób spojrzenia na rzeczywistość miejską znalazł kontynuację w późniejszych fotografiach takich twórców, jak: Brassai, Lewis Hine, Paul Strand i Jacques-Henri Lartique.

Motywy konkurencyjnym wobec paryskich widoków był dla ówczesnych fotografów także Nowy Jork, który najlepiej można obejrzeć na pracach Alfreda Stieglitza (1864–1946). Poświęcił on temu zadaniu całe swoje życie, dzięki czemu na jego zdjęciach można zobaczyć Nowy Jork jako miasto idealne, dynamiczne i nowoczesne.



3. Amator Cromera,
*Uliczny kataryniarz
i przechodzące dzieci*,
1848

(cyt. za: W.S. Johnson,
M. Rice, C. Williams,
op. cit.)

4. Alfred Stieglitz, *Ulica*
– projekt plakatu, 1896
(cyt. za: W.S. Johnson,
M. Rice, C. Williams,
op. cit.)



Niebagatelny wpływ na kształtowanie wyobraźni przestrzennej wśród widzów ówczesnej epoki, która powoli zaczęła łączyć sztukę, przemysł i edukację, miała słynna technika panoramicznej perspektywy. Jej rozwój przypadł na koniec XVIII wieku, gdy mistrzowie malarstwa ukazywali widoki miejskie w pełnym polu widzenia – jak na przykład Robert Barker w obrazie *Nowe spojrzenie na miasto i zamek Edynburga* (1788). Technika ta umożliwiała ukazanie miasta w całej jego okazałości w niespotykany dotąd sposób i szybko stała się ulubionym tematem fotografów, którzy prezentowali widoki takich miast, jak Paryż, Nowy Jork i Londyn.

Tego typu ujęcia w technice dagerotypii wykonywał m.in. Friedrich von Martens, uzyskując widoki Paryża aparatem własnej konstrukcji. Należy też pamiętać o zdjęciach panoram San Francisco Eadwearda Muybridge'a z roku 1877. Ten sposób przedstawiania



architektury wykreował model widzenia, który z fragmentarycznych ujęć tworzył jeden obraz. Moim zdaniem, ta pierwotna metoda łączenia obrazu na zasadzie kontynuacji miała niebagatelny wpływ na powstanie kompozycji symultanicznej. Marianna Michałowska, pisząc o technice panoramy, zwraca na to uwagę: „W istocie zatem w panoramie znajdujemy źródło współczesnych praktyk symulacyjnych (rozumianych po Baudrillardowsku), których kulminacją będą dzisiejsze miasta wirtualne”[3].

Odnosząc się do poruszonego wątku symulacji i miast wirtualnych, należy zwrócić uwagę, iż są one nierozłącznie powiązane z jeszcze jednym bardzo ważnym aspektem postrzegania, jakim jest transparencja współczesnej architektury. Jednak zależności tych można doszukać się znacznie wcześniej, ich pierwotną sceną w połowie XIX wieku był bowiem Londyn, gdzie w roku 1851 w Hyde Parku stanęła ogromna szklana konstrukcja zwana Kryształowym Pałacem.

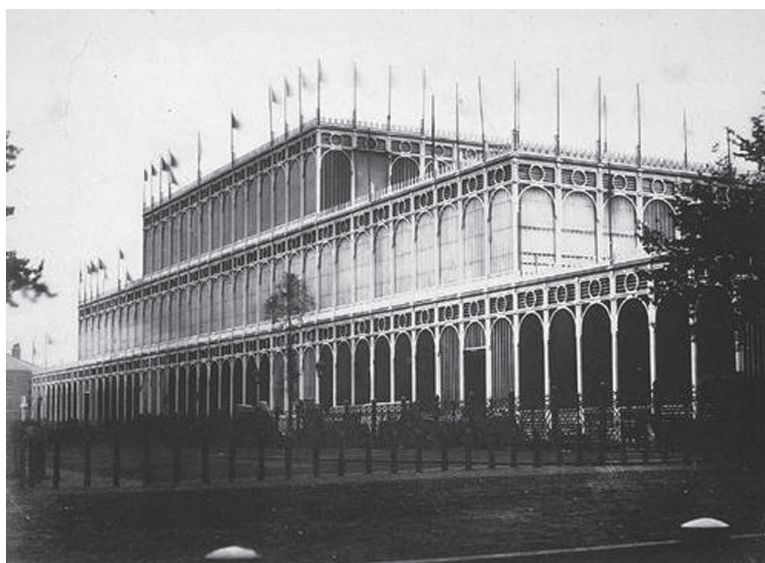
Jej twórca Joseph Paxton wybudował obiekt w ramach pierwszej i kontynuowanej do dziś Światowej Wystawy, prezentującej produkty techniki i przemysłu – Building Committee. Przy otwarciu targów entuzjazm publiczności był ogromny. Szklany budynek, który stał na trawie pośród drzew – wsparty na ledwie widocznych cienkich metalowych belkach, jakby nic nie ważył – sprawiał wrażenie zawieszonoego w powietrzu. Jego kolor był odbitym błękitem nieba, który oślepił widzów swoją jasnością. Crystal Palace utkwiał w pamięci jako najśmielszy epizod XIX wieku i wywarł na odwiedzających niesamowite wrażenie. Podczas trwającej pół roku Wystawy Światowej (zwiedziło ją 6 milionów ludzi) Kryształowy Pałac przez wielu uznany został za ósmy cud świata, pozostając przez dziesiątki lat niebywałym wydarzeniem. Wraz z tą architekturą, w której szkło, światło i powietrze spotkały się w jedno, powstała także utopia o nowoczesnym świecie. Ideał przezroczystości stał się obiegowym obrazem nowego świata,

5. Friedrich von Martens, *Sekwana lewy brzeg*, 1845 (cyt. za: W.S. Johnson, M. Rice, C. Williams, op. cit.)

Przenikająca wizja historii

[3] M. Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, op. cit., s. 414.

6. Autor nieznany,
Kryształowy Pałac, 1852
(cyt. za: W.S. Johnson,
M. Rice, C. Williams,
op. cit.)



który głosił marzenie o całkowitej rekonstrukcji świata i skoku do nowego społeczeństwa.

Idea przezroczystości wywołała entuzjazm szerokiej publiczności i stała się symbolem i mitem dla wielu innych myślicieli, pisarzy, fotografów i architektów. Wraz z Kryształowym Pałacem narodził się najbardziej sugestywny archetyp nowoczesnej architektury, który zaczął tkwić w zbiorowej wyobraźni – aż po Glasarchitektur, która pojawiła się w Niemczech po pierwszej wojnie światowej.

Rozpoczęła się ona w niemieckiej szkole Bauhaus, która znacząco wpłynęła na rozwój form sztuki i na zawsze wpisała się w dzieje XX wieku. Jej twórcy, opierając się na nowych zdobyczach techniki, wykształcili nowe pokolenie adeptów, którzy swą sztuką pragnęli służyć społeczeństwu i stworzyć nowe środowisko dla człowieka cywilizacji miejskiej. Walter Gropius (dyrektor szkoły) w swym manifestie *Teoria i zasady organizacyjne* z roku 1923 głosił:

Bauhaus przystąpił do zadania stworzenia centrum doświadczalnego, gdzie dokonuje się próba scalenia osiągnięć z zakresu badań ekonomicznych, technicznych i artystycznych oraz stosowania ich do problemów architektury mieszkalnej, by osiągnąć możliwie największe urozmaicenie form[4].

W opinii wielu osób, to właśnie ta szkoła zapoczątkowała ogólny stan dzisiejszych przestrzeni miejskich i fenomenu ich przezroczystości. Jednak nie wszyscy byli tego samego zdania. W swoim artykule *Miasto dialogiczne – Architektura czasu* Jacek Dominiczak pisze, że Le Corbusier nie ukrywał niechęci do projektów architektonicznych Gropiusa – nazywając je pudełkami od zapalek. Wskazywał też, że prawdziwą

[4] B. Osińska, *Sztuka i czas*, WSiP, Warszawa 1988, s. 81.

krytykę sformułowali w roku 1956 Colin Rowe i Robert Slutzky w eseju *Przezroczystość*, który stał się jednym z podstawowych określeń modernistycznej architektury. Autorzy dokonali w nim poszerzenia rozumianej jak dotąd dosłownie kategorii przezroczystości. Użyli tego pojęcia również do opisu sytuacji, w której źródłem transparentności jest pewien szczególny charakter samej formy architektonicznej. Chodziło im nie tylko o cechy materiału, ale także o wyjątkowy sposób aranżacji danego obiektu. Dodając określenie „fenomenalna”, Rowe i Slutzky stworzyli nowy kontekst, którym jest przezroczystość mentalna, różniąca się od realnej. Nowatorstwo w tym eseju polegało na dostrzeżeniu transparentności nie tam, gdzie była ona widoczna przez zastosowanie właściwości materiału, lecz tam, gdzie się ujawniała w samej formie architektonicznej. Pisali:

Przezroczystość realna może być doświadczana w obecności szklonego otworu lub drucianej siatki, zaś przezroczystość fenomenalna postrzegana może być tam, gdzie jedna płaszczyzna jest widoczna w niewielkiej odległości za drugą, leżąc na tym samym co ona kierunku widzenia[5].

Porównując dokonania Le Corbusiera i Waltera Gropiusa autorzy przedstawili realność przezroczystości Bauhausu, krytykując jego metody na przykładzie szklanej ściany warsztatowego skrzydła szkoły w Dessau – w opozycji do fenomenalnej przezroczystości willi Garches Le Corbusiera. W swoim tekście tłumaczyli:

W Garches możemy radować się wrażeniem, że, być może, ramy okienne przechodzą za powierzchnią ściany; w Bauhausie [...] nie mamy możliwości, by oddać się takim spekulacjom[6].

W roku 1927 Le Corbusier kończy budowę willi, wytyczając nowe ścieżki architektury, a w Stuttgarcie zostaje zaprezentowana ekspozycja Werkbund *Die Wohnung* (Budownictwo mieszkaniowe), którą okrzyknięto mianem wydarzenia architektonicznego. Wystawa miała charakter objazdowy i przez dwa lata pokazano ją w 17 miastach europejskich. W roku 2004 w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia podjęto udaną próbę odtworzenia tej ekspozycji. Pod hasłem *Styl międzynarodowy: hipotetyczne muzeum wczesnego modernizmu Neues Bauen International 1927–2002* pokazano 108 obiektów architektonicznych z Europy i USA. Twórcami zaprezentowanych na wystawie projektów byli między innymi Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer oraz grupa De Stijl. Oglądając makiety ich projektów, trudno było uwierzyć, że powstały one w latach 20. ubiegłego stulecia. Większości proponowanych wówczas rozwiązań nie zrealizowano, gdyż nie mogła im sprostać ówczesna technika, przeszkodą były również ograniczenia mentalne. W roku 1919 Władimir Tatlin zaproponował 400-metrową szklaną wieżę jako projekt III Międzynarodówki. Niestety, został on odrzucony przez

[5] J. Dominiczak, *Miasto dialogiczne, część III: Architektura czasu*, „Architektura” 2002, nr 12, s. 58.

[6] Ibidem.

władzę radziecką, lubującą się w powszechnie używanym gipsie i marmurze. Ówczesni decydenci i inwestorzy nie byli przygotowani także na przyjęcie utopijnych postulatów architektury Bruna Tauta. Przedstawił on w nich wizję wielkiego miasta – dla trzech milionów mieszkańców – zaprojektowanego na planie koła. W jego centrum chciał umieścić szklaną koronę, która według jego rysunków przypominała kryształowy wieżowiec. Najwięcej szczęścia miał Ludwig Mies van der Rohe, który – jako czołowa postać architektury przed- i powojennej – był największym promotorem szklanych budowli. Był autorem falujących szklanych ścian i dachów wieżowców, twórcą znakomitych projektów: szklanego wieżowca przy dworcu Friedrichstrasse w Berlinie, Pawilonu Niemieckiego w Barcelonie, makiety Szklanego Pokoju, wystawionej na wspomnianej wyżej wystawie w Stuttgarcie, oraz szklanego domu Farnsworth House, wybudowanego w Minnesocie. Spod jego ręki wyszły także uporczywie kreślone kolejne projekty szklanych domów, które opanowały wyobraźnię wielu ludzi. Mimo że większość z tych marzycieli nie doczekała się realizacji swoich najśmielszych projektów, to wyznaczyli oni kierunek i nowe idee w kształtowaniu przestrzeni. Świetnym tego przykładem może być – stojący do dziś w Paryżu – budynek ucznia, ale i antagonisty Le Corbusiera – Pierre’a Chareau, wybudowany w latach 30. Amerykański architekt Paul Nelson mówił o tym szklanym domu jako o pierwszym przykładzie nowoczesnej architektury. Nelson zauważył też, że Chareau wprowadził czwarty wymiar – czas, dzięki grze transparentności pomiędzy ścianami wewnętrznymi i zewnętrznymi, co sprawiało wrażenie przenoszenia się z jednej klatki filmowej do drugiej. Cały dom był też znakomitym przykładem świetlnej aranżacji, dzięki znakomitej modulacji światła uzyskanej za pomocą szklanych płytek, delikatnie przepuszczających światło. Gdy zapadał zmrok, dom połyskiwał światłem niczym nocna latarnia. W nieco późniejszym czasie, bo pod koniec lat 40., kolejny szklany dom zaprojektował Philip Johnson – uczeń i kontynuator Ludwiga Miesa van der Rohego. Choć zaczął tworzyć nieco później niż powojenna awangarda, jego Glass House został okrzyknięty jednym z najlepszych projektów tego typu domów. Pewnego dnia zawitał do niego znany architekt Frank Lloyd Wright, jego antagonistą, i zapytał go: „Filipie, mamże zdjąć kapelusz czy nie? Bo nie wiem, czy znajduję się wewnątrz, czy też na zewnątrz”[7]. Johnson, projektując dom, nie skupiał się na jego użytkowej stronie, lecz jego funkcjonalność podporządkowywał sztuce. Wywoływało to wiele burzliwych dyskusji, w których poruszany był temat rozumienia zawodu architekta i interpretacji jego dzieła. W domu zaprojektowanym przez Johnsona, w którym on sam często bywał, przewaga przezroczystości realnej (materialnej) nad fenomenalną (mentalną) była olbrzymia. Usytuowany wśród idealnie przystrzyżonej zieleni Glass

[7] M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, „Znak”, Kraków 2007, s. 168.

House wydawał się zatracać granicę z otoczeniem. Jego wysokie, szerokie, przestrzennie rozplanowane szklane płaszczyzny wyrastały, przenikając i rzucając refleksy na wszystko to, co znajdowało się wokół. Nie wiadomo było, gdzie się kończy i gdzie zaczyna – czy dachem jest szkło, czy też niebo. Johnson nazywa swój dom niebiańską windą, co można by odnieść do jakże wspaniałego cytatu z Eliadego, który mówił: „Niebo w bezpośredni, naturalny sposób ukazuje nieskończoną odległość, transcendencje bóstwa”[8].

Od tamtej chwili nic nie było już takie samo, a ta znacząca historia miejskiej przezroczystości miała niebagatelny wpływ na kształtowanie sposobów widzenia i odkrywania kolejnych wymiarów przestrzeni i jej przezroczystości. Dziś epoka dawnych kreatorów odżyła. Współczesny świat na nowo zaadaptował szkło i stalowe konstrukcje, których fasady stały się sposobem wyrażania otoczenia i obrazu naszego świata. Piszą o tym również Ben van Berkel i Caroline Bos w książce *Niepoprawni wizjonerzy*:

Fasady są cechą krajobrazu miejskiego, w której trudno jest się odnaleźć architektowi zainteresowanemu zawsze konstrukcją. Troska o fasadę sugeruje brak powagi. A jednak życie i śmierć, nieład i niezrozumienie miasta ujawniają się tam z beznamiętną szczerością. Fasady są jak ekrany, na których wyświetlana jest nieustanna entropia miasta, a różne stadia zniszczenia ukazane są obok siebie. [...] Jednak fasady ukazują również, jak doświadczanie miasta może zmieniać się pod wpływem czasu i w zależności od indywidualnego podejścia[9].

Dzisiaj świat stał się wirtualny i coraz bardziej zatracą swoją materialność, rozpluwając się w mnogości i ulotności obrazów. Taki sam proces można zaobserwować w fasadach architektury od XX wieku, które wcześniej były skazane na nieprzeniknione ściany, broniące tego, co wewnątrz, a dziś stały się szklanymi powierzchniami, będącymi zarazem ekranami emitującymi ulotne obrazy i wizje.

Co pokazuje fasada miasta XX i XXI wieku? To, co na pierwszy rzut oka można zauważyć, to z pewnością jej przezroczystość. W zależności od tego, na co zwrócimy uwagę, we wszechobecnych taflach szyb możemy ujrzeć obrazy, odbicia i ich ślady, będące ciągłą projekcją życia miasta. Podążając ulicami i pasażami, przechodzimy obok wielokrotnie odbijających się i przenikających wzajemnie kształtów, które dają nam możliwość konstruowania i obserwowania otoczenia w całkowicie odmienny sposób. Jest to nieco odrealniony świat, gdyż powstają obrazy hybrydy, będące inspiracją dla naszej wyobraźni – myśli, które, przenikając się wzajemnie, wyzwalają w nas potrzebę wejrzenia głębiej: w przestrzeń, w konstrukcję, w nas samych.

Transparentność, której doświadczamy dziś w architekturze, pozwala na patrzenie w to, co wewnętrzne i zewnętrzne, tworząc jed-

Obrazy szklanej fasady

[8] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, przeł. B. Gadomska, „Murator”, Warszawa 2000, s. 32.

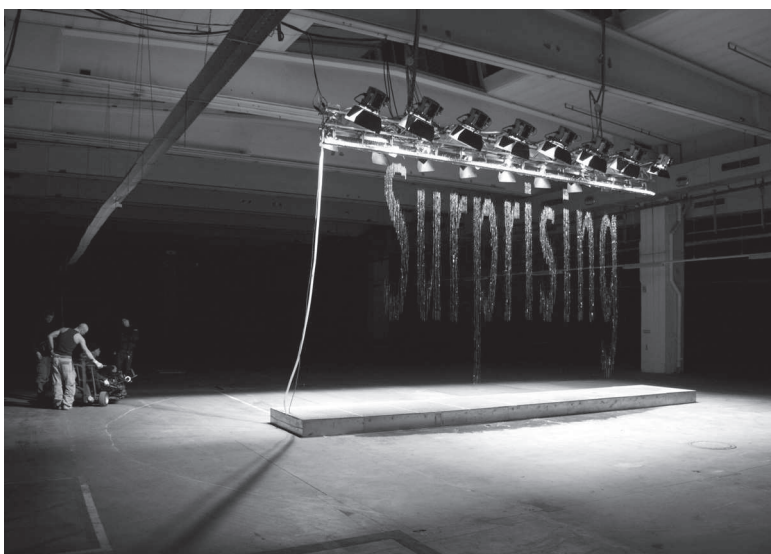
[9] B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, przeł. H. Szulczewska, „Murator”, Warszawa 2000, s. 7.

nocześnie relację z tym, co pomiędzy. Betonowe ściany, niegdyś stanowiące bariery w postrzeganiu fasady, zniknęły, ustępując miejsca szklistej powierzchni, która daje możliwość zaobserwowania takich zjawisk, jak: spajanie, odgraniczanie, niwelowanie, oddzielanie, a co za tym idzie – wszelkich możliwości postrzegania. Przezroczystość to także przede wszystkim możliwość wglądu, przenikania w głąb konstrukcji naszego świata, a tym samym zadomawiania się w nim. W tym rozumieniu my również jesteśmy przezroczystości, gdyż jest w nas potrzeba poznania swojego wnętrza i zewnątrz na wielu płaszczyznach: biologicznych czy psychologicznych. Warto zaznaczyć, że tym, co najbardziej predysponuje przezroczystość, jest fakt, że nie jesteśmy w stanie odebrać całościowego obrazu, co według mojej oceny jest najbardziej interesującym zjawiskiem w dzisiejszej kulturze, która – produkując niezliczone obrazy, znaki czy ślady codzienności – stwarza wiele możliwości interpretacji przez artystów.

Zrozumienie obecnych zmian kulturowych i odczytywanie ich przez tekst i ślad przyjął za punkt wyjścia w swojej pracy artystycznej Julius Popp. Używając w swych instalacjach wody, autor konstruuje alternatywną formę przekazu jako komunikat generowany przez pojawianie się i znikanie słów, pozostających pomiędzy... Twórczość Poppa jest przykładem nierozzerwalnych związków, jakie zachodzą pomiędzy mieszkańcem metropolii a związaną z nią kulturą. Mówiąc o sobie, artysta wspomina, iż od dziecka miał zwariowane pomysły. Młodość była dla niego książką, w której było napisane, jak toczy się życie. Z wiekiem coraz bardziej zdawał sobie sprawę, że nikt tak naprawdę nie wie, jak świat funkcjonuje. Mimo że działają podstawowe mechanizmy i ludzie muszą jeść, spać i myśleć, wciąż zastanawia się, jak aktualnie funkcjonuje kultura lub jak ludzie radzą sobie we współczesnych relacjach. Jest to, jego zdaniem, temat, który należy

7a, b, c. Julius Popp,
Bit.fall, 2006.
Fot. François Doury
(wykorzystano dzięki
uprzejmości Juliusa
Poppa)





poddawać procesowi poznania (poskładać w jedną całość). Ten właśnie proces artysta testuje w swoich instalacjach w St. Louis, dla których tłem jest fasada miejska. W jego pracach można wyróżnić pewną dwuznaczność tego procesu – dwie linie. Pierwsza jest raczej naukowa, a druga – ukształtowana mechanicznie. Z jednej strony jest formą przekazu i jego mechanicznością – maszyną, która jawi się nam jako rzeźba, z drugiej strony wylania się obraz, który opisuje ten proces. Instalacja nazywa się *Powolne spadanie* i jest to wodospad, który generuje napisy i wyrazy. Są to sztywno powtarzające się dwa cykle – jeden cykl wodny, a drugi informacyjny. Nie bez znaczenia jest też zastosowana technika, jakiej użył artysta, bowiem dzisiejszy stan kultury jest ściśle powiązany z technologią, która ma niebagatelny wpływ na jej

rozwoj. Dziś cyfrowe instrumentarium wysuwa się na czoło artystycznych praktyk i staje się podstawowym narzędziem kreacji, a w tym kontekście powiązanie wody jako materiału niosącego w swoim przekazie idee pierwotnej przezroczystości z mechanicznością jako synonimu powtarzalności wydaje się być bardzo trafnym zestawieniem. Woda, która zbierana jest za pomocą pompy w zbiorniku, układa się dzięki systemowi dysz w informacje, które zostają zrzucone. Z innego punktu widzenia cykliczności owego procesu instalacji wynika, że maszyna szuka informacji w Internecie, aby znaleźć nowe słowa, które się ukazują w wodospadzie. Zgodnie ze statystycznymi zasadami wybiera te słowa, które naprawdę coś oznaczają i przekazują jakąś informację. W momencie, gdy woda opada, słowa, które można odczytać, znikają. To jest informacja, którą produkuje maszyna, wytwarzając ją tylko przez kilka sekund. Więż z Internetem właściwie oznacza kontakt z kulturą. Oznacza również to, że ilekroć maszyna zostaje wprawiona w ruch, zawsze współdziała z kulturą i w wartościowy sposób na nią wpływa oraz jest w pewnym stopniu znacząca. Julius Popp wskazuje jeszcze na fakt, iż maszyna – będąc dla niego symbolem – nie oznacza wcale, że jej wartość nie może ulec dewaluacji. W jego rozumieniu oznacza to, że rzeczy, które są ważne dla nas dziś, jutro mogą się zupełnie zmienić. Gdy oglądamy umieszczone w przestrzeni miejskiej instalacje artysty, niesamowite wrażenie sprawia fascynacja ludzi tym przedsięwzięciem. Pomimo chłodu wody uczestniczą w nim, bawiąc się. Przechodząc przed i za taflą wody, jednocześnie myślą nad projekcją słów i wyrazów takich, jak: proces, w sieci, komputer, gra, słownik, PS 3, listopad, magazyn, Sony, kasuj. Wszystkie te słowne odniesienia zaczerpnięte z naszej kultury pojawiają się i po chwili znikają, lecz to, co jest ważne, to to, że pozostawiają po sobie ślad.

Postawmy pytanie: na co wskazuje ów ślad? Na coś, co było i czego już nie ma? W takim razie – co jest? W swej książce *Symulakry i symulacja* Jean Baudrillard twierdzi, że jest to proces nabierania rzeczywistości przez znaki. W rozumieniu tego francuskiego filozofa, istnieje tylko to, co widać, lecz cały problem polega na tym, że to, co widać, nie istnieje. Dobrym odniesieniem dla tego zjawiska może być odwołanie się do architektury i jej szklanej fasady, która jest swoistą projekcją otoczenia. W jednej chwili można zauważyć, jak coś się w niej odbija, by w następnej chwili stracić to z oczu. To dzisiejsza symulacja – udawanie, które najbardziej widoczne jest w szklanych konstrukcjach budynków. Ale nie jest to zwykłe udawanie, a raczej naśladowanie rzeczywistości. Ślad człowieka – jaki można zaobserwować w szybach, gdy przechodzi obok nich – zanika, ale jest to wynik jego obecności. Pozostaje tylko zadać pytanie: o czym ona świadczy? Z pewnością można powiedzieć, że zachodzą głębokie zmiany w przedstawianiu. Świat staje się znakowy dwojako: przedstawia to, co realne i tym samym udaje rzeczywistość. Ta dwuznaczność jest wynikiem koncepcji mediów i społeczeństwa, które stworzyło hiperrealny świat, w którym znak odbija się nieskończenie. Jest to przezroczystość,

która według mojego rozumienia stanowi możliwość wglądu, a co za tym idzie – bycia pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Jest to też możliwość łączenia wszystkich tych aspektów, gdyż nie ma już bariery w postrzeganiu, ale nie zmienia to faktu, że zawsze jesteśmy po którejś stronie. Biorąc za przykład moment, kiedy przechodzimy przez pasaż, będący szklaną konstrukcją, można zobaczyć odbicie własnej postaci zwielokrotnionej w najróżniejszych zestawieniach z tym, co za i przed szybą. Baudrillard dowodzi, że dziś nie generuje się już przedmiotu odniesienia, ale tworzy się model rzeczywistości, która nie istnieje. Autor wskazuje tym samym, że współczesne społeczeństwo tak bardzo zaufało w poznaniu modelom teoretycznym, że zatraciło kontakt z prawdziwym światem na rzecz jego modelowego odwzorowania. Znaki, które zastępują rzeczywistość, stają się realnością i tym samym substytutem rzeczywistości, coraz trudniejszym do rozpoznania. Według Baudrillarda, rezultat symulacji utrudnia rozróżnienie zasadniczych kwestii, jakimi są: prawdziwy i fałszywy; pomiędzy rzeczywistością i wyobrażeniem. To iluzja, w której prawda jest fikcją rzeczywistości.

Zaobserwowana w ten sposób przezroczystość stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań nad tą problematyką. Widziany w fasadach świat staje się wielofunkcyjnym językiem, będącym kompilacją różnych znaczeń –

Jesteśmy świadkami, jak obiekty architektoniczne zawierają wielkie ściany szyb bądź szyb z częściowym lustrem, ażeby odbijać na sobie obrazy otoczenia. Odbite obrazy otoczenia stają się nierozdzieloną częścią naszego otoczenia powołane przez nasze spojrzenia^[10]

– pisze Jan Berdyszak. Proponując termin „fotografia efemeryczna”, artysta odnosi zauważone zjawisko do pierwowzorów, jakie występują w naturze, której podstawową materią lustrzaną jest woda. Charakter takiego obrazu efemerycznego jest tworzony przez właściwości odbijające i głębię owej materii. Wywołują one także zjawisko prefotografii, którą artysta określa jako „efemeryczne odbicia przeciwległych obrazów – przetransformowanych przez właściwości struktur materii odbijających je”^[11]. Podając za przykład obraz nieba zobaczonego i odbitego w błocie (mokrość to też przezroczystość), autor wykazuje nie tylko odbijające podłoże, ale i kontekst sensualny odbioru emocjonalnego i refleksji umysłowej. Pisząc o wodzie jako pierwotnej przezroczystości naszego świata, Berdyszak wyróżnia jej zmienny stan. Może być ona: cieczą, która w bezruchu stanowi lustrzaną powłokę, i przestrzenną masą wody, która jest poruszona wewnątrz lub już jest w ruchu, na co wskazują refleksy światła, będące zarazem rastrem (pofalowaniem), mówiącym o szczątkowym

W głębi przezroczystości

[10] J. Berdyszak, *Kilka doświadczeń z fotografią efemeryczną*, Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 245.

[11] Ibidem.

pojawianiu się obrazu. I te zależności pomiędzy obrazem a transparentnością uznać można za najciekawsze w spostrzeżeniu Jana Berdyszaka, gdyż mówi w nich o obrazie nie tylko stałym, ale i o takim, który wciąż powstaje i się zmienia – „Tak jak fotografia jest skamieliną chwil, to fotografia efemeryczna odnosi się do chwil obrazu umykającego – a jednak możliwego i obiektywnego dzięki naszej reakcji” [12].

W jego rozumieniu jest to fotografia przepływająca, którą wywołuje np. rozlana woda, przezroczysta szyba, która w pewnych momentach może również pełnić funkcję zwierciadła, a także sama szyba, gdy patrzymy na nią lub przez nią. Jest to więc obraz „przepływający w czasie” [13] lub „czasowo istniejący” [14], którego ramy wyznacza tafla szyby i ogląd powiązany z naszym przemieszczaniem się. Zachodzi wówczas wiele procesów, jak te pomiędzy warunkami naturalnymi a regułami widzenia. Nasza percepcja jest zawsze uwikłana razem z właściwościami materii odbijających. Mogą to być obrazy powstałe w wyniku znieruchomienia oka i obrazy przepływające, jak te, które podaje Berdyszak za kluczowe dla zrozumienia zjawisk optycznych, np. „odbijane w kałużach chmury pędzone wiatrem albo oglądy odbijające się w szybach pociągu, w którym właśnie jedziemy” [15].

Dla doświadczenia powyższych zależności w roku 1996 artysta stworzył *Pole fotografii efemerycznych*, które zbudowane zostało z ośmiu tafli szklanych, będących złożeniem od jednej do dziewięciu grubych płyt szklanych nałożonych na siebie. Chodząc pomiędzy nimi, można było zobaczyć różnice w efemerycznych odbiciach wynikających z liczby warstw szkła. Był to znakomity przykład ukazania zależności, jakie zachodzą przy uwikłaniu obrazu efemerycznego w transparentność materii. Na przykład rozłożone pod kątem rozwartym na trawiastym wzgórzu szyby pozwalały na wgląd nie tylko w odbity w nich obraz, ale i ciągle zmieniające się jesienne niebo wraz ze znajdującą się pod nimi trawą. W zależności od kąta obserwacji można było łączyć ze sobą wszystkie te elementy.

Jeszcze jedną akcją artystyczną, w której Berdyszak ukazał wielorakość oglądu obrazu efemerycznego oraz jego przemieszczania się, była instalacja *Obecność i nie*. Powstała ona na sympozjum „Nie-obecność w naturze” w Wojnowicach w roku 1993. Artysta w swój projekt zaangażował pory dnia – od rana do zmroku – jako czynnik zmienności odbić w ustawionych pod odpowiednim kątem szybach. Wczesnym rankiem, gdy szyby były pokryte rosą, traciły swoją przezroczystość. W czasie stopniowego odparowywania drobinek wody obraz powoli zaczął się w nich ukazywać. Po południu padające światło powodowało, że szklane powierzchnie były trudno zauważalne

[12] J. Berdyszak, *Fotografia jako skamielina i jako zwierciadło odbijające efemerycznie*, Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 16.

[13] Ibidem.

[14] J. Berdyszak, *Kilka doświadczeń z fotografią efemeryczną*, op. cit.

[15] Ibidem, s. 246.

nawet poprzez swoje krawędzie. Wieczorem aż do zachodu słońca szyby stawały się lustrzanymi fotografiami efemerycznymi. Korzystając z tych jakże różnych warunków odbijania oraz właściwości transparentności, można było zaobserwować obrazy nie dane nam bezpośrednio w rzeczywistości.

Stwarzając tak różne warunki odbijania i miejsca ekspozycji, Berdyszak ukazał w swojej sztuce to, co w dużej mierze definiuje aspekt przezroczystości, a więc granicę pomiędzy tym, co widoczne, a tym, co niewidoczne. Wykorzystując tę zależność, artysta zobrazował ją w roku 1999 w obiekcie *Pomiędzy*, złożonym z belek i szyb, a pokazanym w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Odpowiednio rozmieszczając materiały, wykorzystał prawa optyczne poprzez zmianę położenia płaszczyzn w danej przestrzeni, na przykład to, co pionowe, można było zobaczyć jako poziome, płasko leżące zaś – jako stojące.

W tej fragmentarycznie konstruowanej wizji artystycznej Jan Berdyszak stworzył szereg towarzyszących jej pojęć. Znakomicie opisała je Dorota Folga-Januszewska w *Słowniku pojęć Jana Berdyszaka*. Wskazując te najważniejsze, autorka wymienia: ciemność i gęstość; ekwiwalent; fragment; konkret; odnawianie; pomiędzy międzywartościami; potencjalizm; prowokowanie; przemiana; stan i wieloznaczność, którą można zacytować jako kwintesencję rozumienia pozostałych, gdyż jest:

[...] ucieczką przed śmiercią z definicji. Każdą rzecz, zjawisko, stan, czynność, energię czyni dwukrotnie większą, nadaje im podwójny, przeciwny wektor, wysyła myśli w wiele stron naraz. Wieloznaczność napędza koło przemian, jest przymiotem międzywartości. Wieloznaczność odpowiada w strefie pojęć materialnemu pomiędzy. W pojęciu wieloznaczności kryje się też podtekst względności, dopuszczenia wątpliwości. W dziejach sztuki europejskiej z wieloznacznością łączono iluzję – dopuszczenie pomyłki, zawodności zmysłów. Obraz iluzjonistyczny był wieloznaczny, był czym innym, a co innego udawał. Wieloznaczność jest cechą charakterystyczną literatury w języku japońskim. Jedynie znajomość kontekstu pozwala sprecyzować całe myśli, a nawet rozumienie poszczególnych słów[16].

Tę wieloznaczną twórczość artystyczną Jana Berdyszaka można by podsumować jego pracą *Generator fotografii efemerycznych* z roku 2007, w której zawarł – według mnie – całą sensualność swoich poszukiwań w percepcji obrazu. Widać w tej pracy lustrzany obiekt, który w bezpośrednim kontakcie może wywołać wielorakość spostrzeżeń.

Tak efemerycznie skonstruowaną wizję otaczającej nas przestrzeni można odczytać również w pracach Dana Grahama, dla którego związek architektury i sztuki jest nierozłączny, a to, co najbardziej cechuje jego sztukę i postawę artystyczną, to dualizm relacji pomiędzy architektoniczną przestrzenią a tymi, którzy ją zamieszkują, oraz

[16] D. Folga-Januszewska, *Słownik pojęć Jana Berdyszaka* [online], <<http://magazyn.o.pl/2001/02/15/>

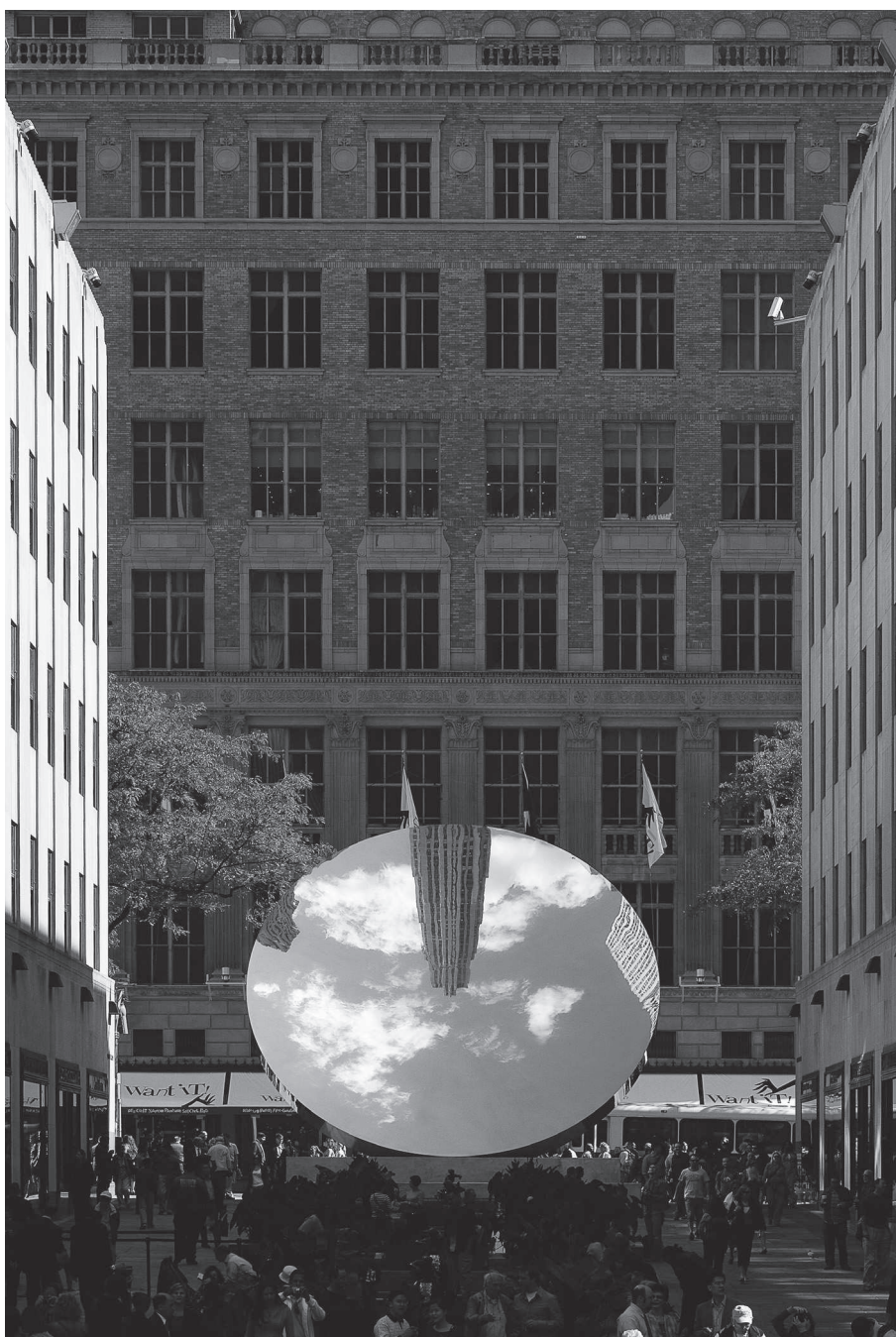
[sloownik-pojec-jana-berdyszaka/](http://magazyn.o.pl/2001/02/15/)> [dostęp: styczeń 2001].

8a, b. Dan Graham,
Pavilion Sculpture,
Sztokholm, 1984.
Fot. Remigiusz Koniecko



między architektoniczną praktyką a ambicją pozostania artystą. W swoich pracach, które wynikają z takich kierunków artystycznych, jak minimalizm oraz konceptualizm, Graham wykorzystuje fotografię, architekturę, techniki wideo i performance. Ogromny i wszechstronny dorobek artystyczny sprawił, że twórca zajął szczególne miejsce w sztuce współczesnej. W jego twórczości zarysowują się dość wyraźnie dwa okresy. W pierwszym, który trwał od połowy lat 60. aż do połowy lat 70., powstały prace dyktowane konceptualizmem, filmy, performance, prace wideo i trójwymiarowe lustrzane pomieszczenia. W drugim okresie twórczości Graham skoncentrował się głównie na pawilonach i modelach architektonicznych, które przyniosły mu największą sławę.

Wielkie pawilony to rzeźbiarskie analizy modernistycznej architektury, które traktują głównie o percepcyjnych i psychologicznych procesach postrzegania. Pawilony artysty, zbudowane z obustronnego szklanego lustra, są odniesieniem do relacji człowieka z miejską architekturą. Zaprojektowane w ten sposób obiekty są próbą nawiązania



9. Anish Kapoor,
Sky Mirror, 2006 (stal
nierdzewna, średnica:
10 m). Rockefeller
Centre, 2007.
Fot. Seong Kwon
(wykorzystano dzięki
uprzejmości Public
Art Fund)

dialogu pomiędzy widzem a przestrzenią, dzięki możliwości obustronnego wejrzenia w ich istotę – zarówno od środka, jak i od zewnątrz. Właściwości lustra, refleksyjnego szkła, kształtów anamorficznych i zakrzywień konstrukcyjnych powodują, że ściany danego obiektu wydają się być przezrzyste w różnym stopniu, co sprawia, że widz ma możliwość obserwowania wielu zestawień odbijającego się otoczenia. Zastosowana przez Grahama przezroczystość obiektów pełni znacznie bardziej skomplikowaną rolę niż tylko percepcyjne doznania. Artysta używa transparentnych środków wyrazu do kreowania poczucia tożsamości i identyfikacji w społeczeństwie. Dzięki nim tworzy niesamowite przestrzenie, które oferują widzowi możliwość manipulacji – bycia jednocześnie po obu stronach szklanych ścian. Dan Graham wciąż rozważa i rewiduje stosunek do swoich dzieł. Jak sam mówi, jego twórczość wynika z zainteresowania subiektywnym odbiorem danej osoby w danym momencie. Praktykowana przez artystę postawa względem własnej sztuki wiąże się w dużej mierze z myślą filozoficzną Jeana Paula Sartre'a, którego książkę *Byt i nicość* przeczytał, mając zaledwie czternaście lat. W swoich pracach Graham realizuje poniekąd myśl Sartre'a, według którego każdy człowiek istnieje na dwa sposoby: jako byt dla siebie i jako byt dla innego. Jako byt dla siebie jest wolny, jako byt dla innego jest uzależniony, jest więc zarazem podmiotem i przedmiotem. Tę dwoistą zależność widać w dziele *Two-Way Mirror Hedge*, w którym widz – będąc wewnątrz jednego z dwóch szklanych obiektów ustawionych naprzeciw siebie – zaczyna być świadomy swojego wizerunku w odzwierciedleniach i refleksach drugiego. Może zobaczyć własne odbicie w szklanej tafli ściany wraz z nakładającymi się na nie obrazami otoczenia i innych obserwujących szklane pawilony ludzi.

Wykreowana w ten sposób przestrzeń stworzyła związek pomiędzy: obserwowaniem a byciem obserwowanym; wewnętrzną i zewnętrzną stroną otoczenia; tworzeniem i zacieraniem granicy otaczającego krajobrazu.

Anish Kapoor to artysta, którego fascynujące rzeźby są również ściśle powiązane z architekturą. W swojej metodzie artystycznej skupia się głównie na eksperymentalnym podejściu do poszukiwania nowych form obrazowania. Obserwując dzieła artysty, ulokowane najczęściej w przestrzeniach miejskich, można w nich zauważyć przezroczystość, która jawi się dwojako. Z jednej strony rzeźby są umieszczone w przezroczystych blokach lub kulach, ukazując w ten sposób to, co naoczne i iluzoryczne dzięki swojej realnej konstrukcji oraz transparentności, a z drugiej – są obiektami wykonanymi z kamienia, stali, szkła, tworzyw sztucznych, gdzie przezroczystość jawi się nam fenomenalnie, będąc wyrazem subtelnej gry między wnętrzem a tym, co na zewnątrz.

W jego lustrzanych rzeźbach, które wyglądem przypominają olbrzymie figury geometryczne, publiczność może się przegłądać, lecz obraz w nich jest odwrócony do góry nogami. Dobrym tego przykła-

dem jest *Sky Mirror*, zapierające dech w piersiach zwierciadło zrobione ze stali nierdzewnej, mające 11 metrów średnicy, które stoi przy historycznym budynku Rockefeller Center – dawnym symbolu gospodarczej potęgi Nowego Jorku. Lustro to sprawia olśniewające wrażenie i zarazem daje wspaniałe doświadczenie oglądania architektury, prezentując widzom obraz nieba przeniesionego dosłownie na ziemię. Wklęsłe strony zwierciadła, skierowane w górę ku Rockefeller Plaza, odzwierciedlają odwrócony do góry nogami portret wieżowca – ikony Nowego Jorku – i przesuujące się wokół niego niebo. Jego wypukłe strony, skierowane w stronę Piątej Alei, ukazują bardziej przyziemną wizję – ludzi znajdujących się w środku przyległych do ulicy budynków. Ten optyczny obiekt zmienia się podczas dnia i nocy i jest przykładem tego, co Kapoor tytułuje jako *Non-Object* – rzeźba, która pomimo swojej monumentalności wygląda tak, jakby miała zniknąć w otoczeniu.

Prace Kapoora charakteryzuje rozszerzenie formalnej zasady minimalizmu w intensywnie wizualną i psychologiczną sferę, w której widz odczuwa bogaty kolor, zmysłowe powierzchnie i mieniające się optycznie efekty głębi i wymiaru. Dzieje się tak w przypadku eliptycznej 110-tonowej rzeźby *Cloud Gate*, która jest przejawem wszelkiego rodzaju lustrzanych odbić. Mając z nią bezpośredni kontakt, na jej eliptycznej powierzchni można zauważyć własne zdeformowane odbicie na tle równie zniekształconego otoczenia. W ten sposób powstaje tajemnicza przestrzeń, która w tym lub innym przypadku destabilizuje nasze przypuszczenie na temat świata fizycznego i ukazuje inny wymiar architektury. Zdaniem autora, jest to również podróż do transcendentalnego świata, gdzie doznania estetyczne prowadzą do



10. Anish Kapoor,
Non-Object (Spire), 2007
(stal nierdzewna,
302,3 x 300 x 300 cm).
Kensington Gardens,
2010–2011.
Fot. Tim Mitchell
(wykorzystano dzięki
uprzejmości Artysty
oraz Gladstone Gallery)

11. Anish Kapoor,
Cloud Gate, 2004
(stal nierdzewna,
10 x 20,1 x 12,8 m).
Millennium Park,
Chicago.
Fot. Peter J. Schulz
(wykorzystano dzięki
uprzejmości City
of Chicago oraz
Gladstone Gallery)



refleksji religijnych. Sam mówi: „Nie chcę robić rzeźb o formach, chcę robić rzeźby o wierze, o pasji, o doświadczeniu, które istnieje poza materiałowymi możliwościami” [17].

Oglądając usytuowane w przestrzeni rzeźby Kapoora, można zauważyć, że to, co widzimy, jest czymś więcej niż tylko spektakularnymi obiektami, albowiem są one próbą wywołania doznania wizualnego, duchowego, metafizycznego i filozoficznego. Większość prac artysty to skutek jego głębokiego przekonania, że forma ma metafizyczną pamięć i nie jest tylko tym, co widać. Jest to rodzaj wypowiedzi pokazującej nam różne idee, wyjątkowe idee. I przez to powstają wyjątkowe dzieła.

Zaobserwowana w ten sposób przestrzeń stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań nad całkowicie nowym wymiarem miasta i architektury...

[17] J. Niewiara, *Na granicy sztuki i architektury*, „Architektura & Biznes” 2004, nr 3, s. 42.