

Juan Luis Trillo de Leyva*
José Alba Dorado**

PRZENIESIENIA TRANSFERS

Streszczenie

Beton odzwierciedla naturalny proces kształtowania się kamienia, streszczając tysiące lat w kilku dniach. Przeniesienia takich obrazów z powierzchni jak skamieniałości są natychmiastowe; kamień i beton stają się środkiem, który przenosi obrazy miejsca i minionego czasu w przyszłość. Rzeźbiarz Eduardo Chillida miał swój udział w przemianach i przeniesieniach betonu.

Słowa kluczowe: beton, przeniesienia, przemiana, rzeźby, Chillida

Abstract

The concrete repeats the natural process of stone formation, thousands of years summarized in days. Transfers of surface images, such as fossils, are instantaneous; stone and concrete become a means that translates to the future the images of a place and a past time. The sculptor Eduardo Chillida has contributed to the transmutation and transfer of concrete.

Keywords: concrete, transfers, transmutation, sculptures, Chillida.

Natura jest naszym bezpośrednim odniesieniem, wszystko, co robimy, to naśladowanie. Technologia wytwarzanie i stosowania materiałów, przypomina sposób, w jaki materia formowana jest w środowisku naturalnym. W produkcji betonu w przyspieszonym tempie powtarzamy naturalny proces tworzenia kamienia, tysiące lat streszczając w kilka dni. W obu przypadkach, w procesie naturalnym i sztucznym, woda jest elementem jednoczącym, który pozwala na transmutację materii.

W tych procesach następuje odłożona ekspansja, która w naturze jest wspierana przez ciśnienie wnętrza ziemi, pochodzenie, kształt, gęstość i twardość każde-

go kamienia. Aby symulować naturalne warunki tej podziemnej i bezdennej scenerii, produkcja betonu wymaga deskowania. Krótkotrwała konstrukcja zostanie zasiedlona plastyczną masą, która została ukryta przed naszymi oczami, aby stać się kamieniem, z którego budujemy. Po szalunku powstaje rodzaj metamorfozy, jak u wielu owadów, które przekształcają się z poczwarki w dorosłe osobniki, ukrywając się za organiczną architekturą, która następnie zostanie zniszczona; z tych kokonów lub naturalnych szalunków najbardziej eksploatowane i znane są te wytwarzane przez jedwabnika morwowego, utworzone przez pojedynczą nić.

Wydaje się, że pojęcie transmutacji lub metamorfozy wiąże się z maskowaniem, z niedostrzegalnym; rodzaj skromności wiąże się ze zmianą, która podobnie jak w grach magicznych, wymaga odkrycia ukrytego zjawiska. W materii nieorganicznej, wielkie zmiany materialne zachodzą w głębokich warstwach ziemi, pod wielkim naciskiem i poza naszą obserwacją. Gąsienice są ukryte aż do ich ostatecznej metamorfozy we wnętrzu kokonu, nieprzejrzystego pokoju lub przestrzeni stworzonej przez nie same. Beton wymaga deskowania, zwykle drewnianego, które podczas formowania przedmiotu obrabianego, ukrywa egzotermiczną reakcję, która zachodzi w jego wnętrzu. Nawet metamorfozy literackie wiążą się z zachowaniem tajemnicy. Owidiusz opisuje szczegółowo dwa etapy mutacji klasycznych bogów, przed i po, ukrywając narrację pośrednich etapów. Kafka w swojej *Metamorfozie* używa motywu snu w nocy, aby umiejscowić nas już po tym, jak Gregor Samsa stanie się owadem, bez podania żadnego powodu, który usprawiedliwiłaby jego mutację. Ogólnie rzecz biorąc, cała transmutacja unika ujawniania, tak jak dzieje się to w przypadku każdej działalności artystycznej.

Beton w architekturze jest pomyślany i projektowany przy użyciu stabilności kamienia, ale zbudowany jest z plastycznej masy, która wymaga użycia deskowania jako tymczasowego pojemnika. W przeciwieństwie do innych materiałów, które są łączone lub układane w trakcie budowy w ich ostatecznej formie, beton wymaga istnienia podwójnego projektu, wyglądu architektury jako surowego kamienia i tymczasowego deskowania, które pozwoli na wdrożenie go podczas budowy, tworząc ukry-

tą próżnię, oddzieloną od widzialnej życiowej przestrzeni.

Kiedy woda odparowuje, znika, pojawia się kamień i obserwujemy początkowe transfery, odciski palców na jego powierzchni, odcisnięte drewno szalunku. W produkcji szkła to ogień dokonuje krzepnięcia krzemianów, przekształcanych w nowy przezroczysty materiał, tak jak dzieje się to we wnętrzu ziemi. W przypadku betonu jest to ciśnienie powietrza, „wydmuchiwanie”, które nadaje kształt naczyń. Ogień i woda to dwa z czterech fundamentalnych elementów, opisanych przez przedso-kratejskich Greków, które rządzą transformacją całej naturalnej materii. Utwardzanie betonu działa jak odpływ, pozostawiając ślady wody na piasku. Kiedy woda wyparowuje, jak to się dzieje w suchych korytach rzek, pozostawia odcisnięte w materii formy po prądach lub innych przedmiotach, które miały z nią kontakt.

Transfery bardziej znane w naturalnym kamieniu to skamieniałości, ślady zwierząt, które żyły miliony lat temu, podczas gdy w betonie są pospolite nerwy i sęki drewna szalunku, transfery, które generują faktury architektoniczne. Wszystkie, zarówno te tworzone naturalnie przez elementy organiczne, jak i te przenoszone przez panele deskowania, są migawkami, przedstawieniem pewnego momentu na zdjęciach, zdjęciami, które zatrzymują określony czas, tak jak owad zostaje uwięziony wewnątrz bursztynu. Kamień i beton są w ten sposób przekształcane w delikatną materię, w sposób, który przenosi w przyszłość obrazy miejsca i czasu przeszłego. To trwali świadkowie minionego okresu.

Na marginesie niezwykle wkładu inżynierów w rozwój betonu poprzez dużą infrastrukturę oraz wszystkich naukowców i specjalistów, którzy badają i ulepszają materiały budowlane, istnieje inny cech, który bywa niezauważony przez krytyków architektury i architektów, ale dostarcza ciekawych doświadczeń, które można wykorzystać w rozwoju technologii betonu – są to plastycy. Artysty XX wieku poświęcili znaczną część swojego czasu na transmutację materii i związane z nią pojęcia. W ten sposób sztuka współczesna zastępuje średniowieczną alchemię, jako dziedzinę spekulacji na temat materii i formy. Szczególnie istotny dla przyszłości hiszpańskiej architektury w drugiej połowie XX wieku był rzeźbiarz

Eduardo Chillida, którego twórczość przyczyniła się do transmutacji materii, betonu jako podstawowego elementu w rozwoju nowoczesnej architektury.

Eduardo Chillida budował przestrzenie, otwierał dziury i okna w materii, odkrywając pustkę znajdującą się w granicach form. Często było to związane z jego twórczością architektoniczną, został nawet określony mianem „architekta pustki” i nie można zaprzeczyć, że używa on trójwymiarowych elementów, chociaż są one zasadniczo „proto-architektoniczne”, znajdują się na wcześniejszym etapie i nie mają na celu budowania, ale integrację z ziemią i próżnią, uzyskanie innego wymiaru żelaza, drewna, alabastru, betonu lub ceramiki.

Rzeźbiarz w ewolucji swojej twórczości odtwarza te skrócone procesy formowania materii, którą opisaliśmy dla betonu. W swoich *rysunkach utleniania* wykorzystuje wodę jako zaróbkę, jako pośrednik między papierem a tlenkiem żelaza, którego używa jako barwnika. Deskowanie ma również swój odpowiednik w tym procesie, w postaci szablonów, które gwarantują puste miejsca na rysunku. Te transfery o charakterze fizycznym będą musiały dodawać pojęcia, które stanowią część konkretnych celów artysty w każdym z jego dzieł. „Tlenki” to zacieniowane bryły, które definiują granice, prawie zawsze używając podwójnego elementu, który kładzie nacisk na spotkania geometryczne, takie jak dwie złożone dłonie lub lekki dotyk palca Boga i Adama na obrazie Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. Przedstawienia zastygłe w czasie.

Kontynuację tego samego procesu, odnajdziemy w serii, którą Chillida nazwał *grawitacjami*, terminem, który może określić się tylko w architekturze. Aby to opisać, lepiej będzie podać wyjaśnienie, które proponuje sam autor:

Urodziły się niespodziewanie. Pracowałem pewnego dnia; był to dzień jak każdy inny. Nigdy nie lubiłem kleju. Podczas gdy sam proces klejenia arkuszy nie był dla mnie idealny, nigdy nie przyszło mi do głowy, że może istnieć wiele innych rozwiązań. Nagle pomyślałem: zamiast sklejać te dwa arkusze klejem, dlaczego nie połączyć ich w jakiś inny sposób, być może za pomocą sznurka lub . . . ? Od razu zaczęłam to przewracać w myślach, i oczywiście natychmiast zacząłem eksperymentować. Zdałem sobie sprawę z konsekwencji tego, co miałem.

II. 1. Eduardo Chillida podczas budowy „Pochwały horyzontu” (Gijón, 1990)



Tam gdzie wcześniej był klej, pojawiła się przestrzeń. A jak klej może się równać z przestrzenią!

W tych rzeźbach istotą jest nieobecność (klej) tworząca arkusze pośrednich przestrzeni, które przybierają formę cieni pojawiających się w ich granicach. Aby zachować tę subtelną architekturę w całości, Chillida musi stosować ukrytą strukturę drutów i prętów, którą możemy znów przyrównać do szalunku w betonie. Ponownie widać tu dualizm, pergaminy nakładające się na siebie, tworząc cienie między sobą i utrzymując swoją stabilność dzięki sile grawitacji.

Oryginalne materiały w dziełach Chillidy były zawsze związane z otoczeniem w Kraju Basków, materiały takie jak kamień, drewno lub stal, w których relacja między przestrzenią a materiałem jest zupełnie inna, w zależności od wybranego materiału. Artysta rozmawia z materiałem jako biernym elementem, jest to element, który musi zostać przekształcony z plastycznego punktu widzenia, aby uzyskać piękno argumentu opartego na materiale. Elementy masywne, solidne i ciężkie, zyskują duchowy charakter.

Beton pojawia się w jego twórczości na zaawansowanym etapie, wprowadzając dużą skalę i spotkanie z naturalnym krajobrazem. W 1972 roku, w wieku 48 lat, Eduardo Chillida wykonał swoją pierwszą pracę z betonu, była to trzecia rzeźba z serii nazwanej *Miejsce spotkania*:

Dla mnie, gdy wykonuję szalunek w betonie i widzę wnętrze przestrzeni, to uczucie ekspansji, ciśnienie, które ma powstać, przejście od środka na zewnątrz jest wielką rzeczą. Wyobrażam sobie, że jest to ten sam proces, który przeszedł kamień. Ponieważ kamień również został wykonany; kamienie wulkaniczne są jak beton wykonany w innym czasie.

Beton jest kamieniem stworzonym przez człowieka, sztucznym, wydobywanym z ziemi i mieszanym zgodnie z zachciankami, *kamieniem rozbitym i reorganizowanym przez człowieka*, który jest naznaczony odciskami czasu jego formowania.

Od tego momentu zaczął budować punkty widokowe, drzwi prowadzące na pole, schronienia przed wiatrem. Najbardziej znane dzieła to: *Miejsce spotkania III* (Madryd, 1972) (znany również jako *Osierocona syrena*); *Grzebień wiatru* (San Sebastián, 1976), *Pochwała wody* (Barcelona, 1987), *Pochwała horyzontu* (Gijón, 1990)

i *Pomnik tolerancji* (Sevilla, 1992). Wszystkie związane bezpośrednio z miejscem i krajobrazem, szczególnie z obecnością wody. Woda i kamień są podstawą formy i materii.

Wielkość tych betonowych rzeźb sprawia, że są one bliższe architekturze i pozwalają autorowi myśleć o wyrafinowanych strukturach, otwartych przestrzeniach, punktach widokowych na duże odległości, świątyniach ciszy..., które wprowadza do wodnego krajobrazu; jest tu znowu dwoistość, w której podkreśla dialog z horyzontem. Przeniesienia w tych monumentach, które występuje również w śladach ich deskowania, nabierają nowego wymiaru w stałej rozmowie między rzeźbą a horyzontem.

W jednej z jego największych rzeźb betonowych, „Pochwała horyzontu” w Gijón, celowo pokazał niedoskonały beton, o dużych porach i postarzony rdzawym przebarwieniem, uzyskany dzięki prowadzeniu intensywnych badań nad materiałem, komponentami, dodatkami, szalunkiem, itp., tak aby uzyskać zamierzony efekt. Nie jest to typowy rodzaj betonu stosowany w budownictwie lub infrastrukturze, artysta prowadzi badania nad nowymi komponentami, aby osiągnąć określony aspekt. Wykonany jest z mieszanki żwiru, czerwonego piasku, cienkich wiórów miedzianych, wody i cementu. Dzięki piaskowi, osiąga czerwony kolor, podobnego do tego, jaki mają skały w środowisku, wióry dodają szereg tlenków, które intensyfikują kolor na powierzchni. Cement, który rozpada się szybko w czasie, oraz duża ilość wody ułatwiają powstanie wielu porów, które dają efekt starości i przyspieszają wnikanie wilgoci, a osady przyspieszają utlenianie wiórów.

W Gijón autor musiał stworzyć kilka skalowanych modeli swojego dzieła, zanim stworzył go w skali 1:1, w styropianie, z którego wyprodukował szalunek.

Pochwała horyzontu jest prezentowana zwiedzającym jako coś, co wyrasta z ziemi na szczycie wzgórza Santa Catalina, miejsce, które wskazuje na przestrzeń i zamyka miejsce, w którym ludzie gromadzą się, aby zobaczyć horyzont, magiczny krąg Stonehenge grawituje w tych wszystkich wielkich wypukłych rzeźbach. Beton jako materiał zawiera w sobie rozgraniczenie między tym, co jest istotą człowieka i istotą natury.

Powrót do źródła ukrytej formacji kamienia wyróżnia jego osobliwość w *Pochwale wody* (Barcelona, 1987). Rzeźba ma kształt ręki zwisającej z tensorów, która odbija się na tafli wody. W tym przypadku odbicie w stawie jest kulminacją dzieła; znowu dwie dłonie, prawdziwa i odbita, które zbliżają dzielącą ich przestrzeń, przekraczając nawet różne media: powietrze i wodę. Jest to nowoczesna wersja greckiego mitu Narcyza, przeglądającego się w jeziorze.

Ta seria *pochwał i pomników*, które rozmawiają z krajobrazem za pomocą betonu, zakończy się propozycją wykopalisk w górze, Tindaya na Fuerteventurze na Wyspach Kanaryjskich. W Tindaya Chillida nie umieszcza jednego dzieła w miejscu, ale jego pustka określa to miejsce, miejsce, którego poszukiwał przez całe życie poprzez swoje dzieła, które musi być tak piękne, że jak powiedział Kierkegaard: *nie potrzeba nic więcej niż znaleźć miejsce, z którego powinieneś wyglądać*. Wnętrze góry, podobnie jak wnętrze wyciągniętych dłoni, to przestrzenie, które pozwalają nam dostrzec zbieżność między przestrzenią i czasem, granicami, ich wzajemnymi relacjami i skalą ludzką. Tindaya jednoczy wysiłki ludzi, którzy pracują w środku góry, usuwając materiał i nadając temu wartość dodaną wchodzenia w próżnię jako przestrzeń łączenia ludzi. To fundamentalna koncepcja rzeźby XX wieku. Tu cenione jest nie tylko to, co można zjednoczyć lub dodać do dzieła, ale także fakt, że materiały wyeliminowane muszą być użyteczne. Nowe technologie wykorzystywane do odzyskania materiału, który jest niszczonej w trakcie pracy, dzięki czemu materiały przeznaczone do wyburzania można sklasyfikować i ponownie wykorzystać, na przykład do produkcji betonu, który może być użyty w tej samej pracy.

Ostatnim wielkim monumentem w betonie, który nie został jeszcze zbudowany, jest hołd złożony japońskiemu malarzowi, Katsushice Hokusai'owi, autorowi *Wielkiej fali z Kanagawy*. Ten hołd ukazuje nam podziw, który Chillida odczuwał w stosunku do malarza, i uzasadnia w znacznym stopniu kształt tych fragmentów krajobrazu, tych okrągłych schronień dla wody i wiatru. W *Hołdzie dla Hokusai*, Chillida próbuje nawiązać napiętą relację z Górą Fuji, tworząc barierę z dużych betonowym kamieni dla centralnego stalowego dzieła ważącego 18 ton.

Całość stanowi widoczną analogią z wulkanem i bezpośrednie odniesienie do magicznego kręgu ze Stonehenge.

Jak lubił mawiać Eduardo Chillida, wszystko jest podsumowane pod kontrolą różnych prędkości i czasów.

*Prof. arch. Juan Luis Trillo de Leyva, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

**Prof. José Alba Dorado, Universidad de Sevilla