

Magda Kaźmierczak

### Ucieleśnianie miejsc i otwieranie przestrzeni – spotkanie Martina Heideggera z Eduardo Chillidą

*Po pierwsze, prawdziwą formą są nie postaci ani figury  
czy naczynia, lecz przestrzeń pomiędzy nimi.  
Forma przestrzeni „pomiędzy” niesie więcej znaczeń.  
To, co wydaje się otwartą próżnią, dziurą na wylot,  
przetwarza się – dzięki ograniczeniom sąsiednich,  
nieprzylegających form – w niezależną, decydującą formę.  
Nawet w dotyku ciał to coś trzeciego, wspólnego,  
rodzi się nie z wypukłości, ale właśnie z wklęsłości<sup>1</sup>.*

Taras Prochaśko

Jesienią 1969 roku Galeria Im Erker mieszcząca się w St. Gallen w Szwajcarii wydała limitowaną edycję 150 egzemplarzy eseju Martina Heideggera *Die Kunst und der Raum – Sztuka i przestrzeń*<sup>2</sup>. Każdy egzemplarz zawierał dodatkowo kopię tekstu napisanego przez Heideggera odręcznie na kamieniu z bawarskiego Solnhofen, płytę z nagraniem jego odczytu dokonanego również przez samego filozofa, a także siedem lito-kolaży autorstwa Eduardo Chillidy, powstałych specjalnie na prośbę Heideggera, jako graficzny komentarz do eseju<sup>3</sup>. Martin Heidegger i Eduardo Chillida po raz pierwszy spotkali się w Szwajcarii rok wcześniej. „Poznałem Heideggera na jednej z moich wystaw w galerii w Zurychu<sup>4</sup>. – napisał później Eduardo Chillida – Wspólnie obeszliliśmy salę, zadawał mi tysiące pytań o dzieła i ich tytuły. Po jakimś czasie pewien szwajcarski wydawca napisał do mnie, że Heidegger był pod wielkim wrażeniem naszego spotkania i że chciałby, abym wystawił mu przemyślenia na temat swoich dzieł. Zapropozował potem zrobienie

1 T. Prochaśko, *W gazetach tego nie napiszą*, tłum. R. Rusnak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 7-8.

2 Przekład polski: M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, tłum. C. Woźniak, *Principia III*, 1991, s. 123.

3 Opis pierwszego wydania *Der Kunst und Raum* podają za J. A. Escudero, w: M. Heidegger, *El arte y el espacio*, tłum. J. A. Escudero, Herder, Barcelona 2012.

4 Nie udało mi się ustalić rzeczywistego miejsca pierwszego spotkania. Chillida wspomina galerię w Zurychu, tłumacz hiszpańskiej wersji tekstu J. A. Escudero pisze o Galerii Im Erker w St. Gallen, natomiast K. de Barañano, powołując się na relację Heideggera, o zamku Hagenwil. W 1968 roku Chillida, jak podaje oficjalna strona muzeum Chillida-Leku, nie miał wystawy w Zurychu, ale właśnie w Galerii Im Erker, która, jak pisze Escudero, znana była z organizowania spotkań myślicieli i artystów. Tak więc najbardziej prawdopodobną datą pierwszego spotkania Chillidy i Heideggera wydaje się 23 listopada 1968, dzień otwarcia wystawy w St. Gallen.

bibliofilskiego wydania książki z tekstem jego autorstwa i w ograniczonym nakładzie”<sup>5</sup>.

Wprawdzie *Źródło dzieła sztuki* zdążyło już znaleźć swoje miejsce w kanonie klasycznych tekstów z zakresu estetyki, to jednak zagadnienia dotyczące problematyki sztuki zajmują w myśli Martina Heideggera miejsce dość marginalne. Można by je sprowadzić do pochodzącego z wyżej wspomnianego eseju zdania, że „sztuka jest odkładaniem-w-dzieło prawdy”<sup>6</sup>, co zresztą nie jest wyrażeniem, które banalizowałoby znaczenie sztuki, wręcz przeciwnie – wskazuje na doniosłość jej zadania. Za najwyższą ze sztuk uznawał Heidegger poezję, która, ze względu na swój językowy charakter, w najwyższym stopniu pozwala Wydarzyć się prawdzie Bycia. „Sztuka nie jest dla niego [dla Heideggera] – pisze Cezary Woźniak – zjawiskiem kulturowym ani przejawem ducha, lecz należy do «Wydarzania». [...] Może dlatego w pracach dotyczących sztuki znajdziemy tak niewiele przykładów opisu konkretnych dzieł sztuki. Może dlatego też kryteria Heideggerowskiego widzenia sztuki spełnia jedynie «wielka sztuka» grecka, katedra gotycka, zapewne poeci Homer, Pindar, Hölderlin, malarze van Gogh i Klee. Klee był ulubionym malarzem Heideggera [...]”<sup>7</sup>. Tymczasem jednak bezpośrednią inspiracją do napisania eseju *Sztuka i przestrzeń* było dla Heideggera spotkanie z artystą Eduardo Chillidą, który wprowadził filozofa w zachwyt nad swoją sztuką i towarzyszącymi jej przemyśleniami. W tekście nie brak jednak również oczywistych nawiązań do rozważań obecnych już we wcześniejszych pracach tego filozofa.

*Sztuka i przestrzeń* składa się z serii pytań, gdyż, jak pisze Heidegger: „uwagi o sztuce, o przestrzeni, o ich grze jednego w drugim, pozostają pytaniami, nawet jeżeli wyrażają się one w formie twierdzeń”<sup>8</sup>. Podobnie o pisaniu i myśleniu o sztuce, a zwłaszcza o procesie tworzenia wyraża się w swoich *pismach* Chillida. Tworzenie jest dla niego zawsze pytaniem i szukaniem: „Artysta wie, co robi, ale żeby miało to sens – pisze – powinien przeskoczyć tę barierę i robić to, czego nie wie, w tym momencie będzie poza wiedzą i poznaniem. Sztuka jest dla artysty pytaniem, czyż naszej odpowiedzi nie stanowi ciąg pytań?”<sup>9</sup>.

Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie związków myśli Heideggera z przemyśleniami Chillidy dotyczącymi zagadnień przestrzeni, rzeźby i ich podmiotowego odniesienia. Odwoływać się będę do późnych prac Heideggera: wspomnianej już *Sztuki i przestrzeni* oraz, jako uzupełnienia, wcześniejszego wykładu pt. *Budować, mieszkać, myśleć*, a także notatek Eduardo Chillidy zebranych w tomie *Escritos*. Choć *Sztuka i przestrzeń* została napisana niemalże 20 lat po *Budować, mieszkać, myśleć* (1951) i pomimo różnic, jakie w tym czasie zaszły w filozofii Heideggera, oba teksty łączy nie tylko postać autora i zbieżność tematyki. To właśnie z *Budować...* pochodzi zdanie, które odnaleźć możemy wśród notatek Chillidy: „Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do

5 E. Chillida, *Escritos*, red. N. Fernández, La Fábrica Editorial, Madrid 2005, s. 83. [Wszystkie tłumaczenia z jęz. hiszpańskiego – M.K.]

6 M. Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 55.

7 C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004, s. 277-278.

8 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 123.

9 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 48.

mieszkania, możemy budować”<sup>10</sup>. Jako że notatki te nie są datowane, możemy jedynie przypuszczać, czy zanotowanie tego zdania jest wynikiem lektury tekstu Heideggera, bezpośredniego spotkania z nim czy może całkowicie niezależnych, samodzielnych rozważań artysty.

O tym baskijskim rzeźbiarzu, grafiku, niedoszłym architekcie i byłym bramkarzu futbolowym pisało wielu, na czele z postaciami takimi, jak Gaston Bachelard i Octavio Paz, ale również sam Chillida pozostawił po sobie setki zapisanych charakterystycznymi wielkimi literami małych skrawków papieru. Dzięki nim możemy zapoznać się z osobistymi przemyśleniami artysty dotyczącymi kwestii sztuki, życia i metafizyki, a także poznać artystów, literatów i filozofów, którzy wpłynęli na sposób jego myślenia o sztuce. Jednak to nie filozofia, ale zmysłowe doświadczenie związane z karierą bramkarza w klubie Real Sociedad stało się dla Chillidy głównym przyczynkiem do głębszego zainteresowania się kwestiami przestrzeni i czasu. „W bramce grają czas i przestrzeń [...] – mówił Eduardo Chillida – Bramka jest jedyną trójwymiarową strefą boiska. [...] W czasie rzutów karnych, a byłem młody, miałem wtedy 19 lat, nie ustawiałem się nigdy pośrodku bramki [...] tylko po jej prawej stronie. Obserwowałem piłkarza, który przymierzał się do strzelenia gola, i który traktował mnie z pobłażaniem myśląc, że nie wiedziałem, iż jako bramkarz powinienem ustawić się pośrodku. Ja jednak wiedziałem, że on strzeli w bok, skakałem i zatrzymywałem rzut. [...] Rzeczy takie jak ta mają dużo wspólnego z kwestiami przestrzeni, czasu, prędkości i geometrii. Kiedy bowiem bramkarz wychodzi naprzeciw napastnika, zmniejsza rozmiar bramki”<sup>11</sup>. Doświadczenie przestrzeni stało się dla Chillidy głównym tematem sztuki, a pojęcie przestrzeni – podstawową kategorią jego rozważań filozoficznych. Artysta przyznawał jednak, że gdyby nie doznał kontuzji, to kontynuowałby karierę piłkarza, a następnie trenera i nigdy nie zająłby się na poważnie twórczością plastyczną.

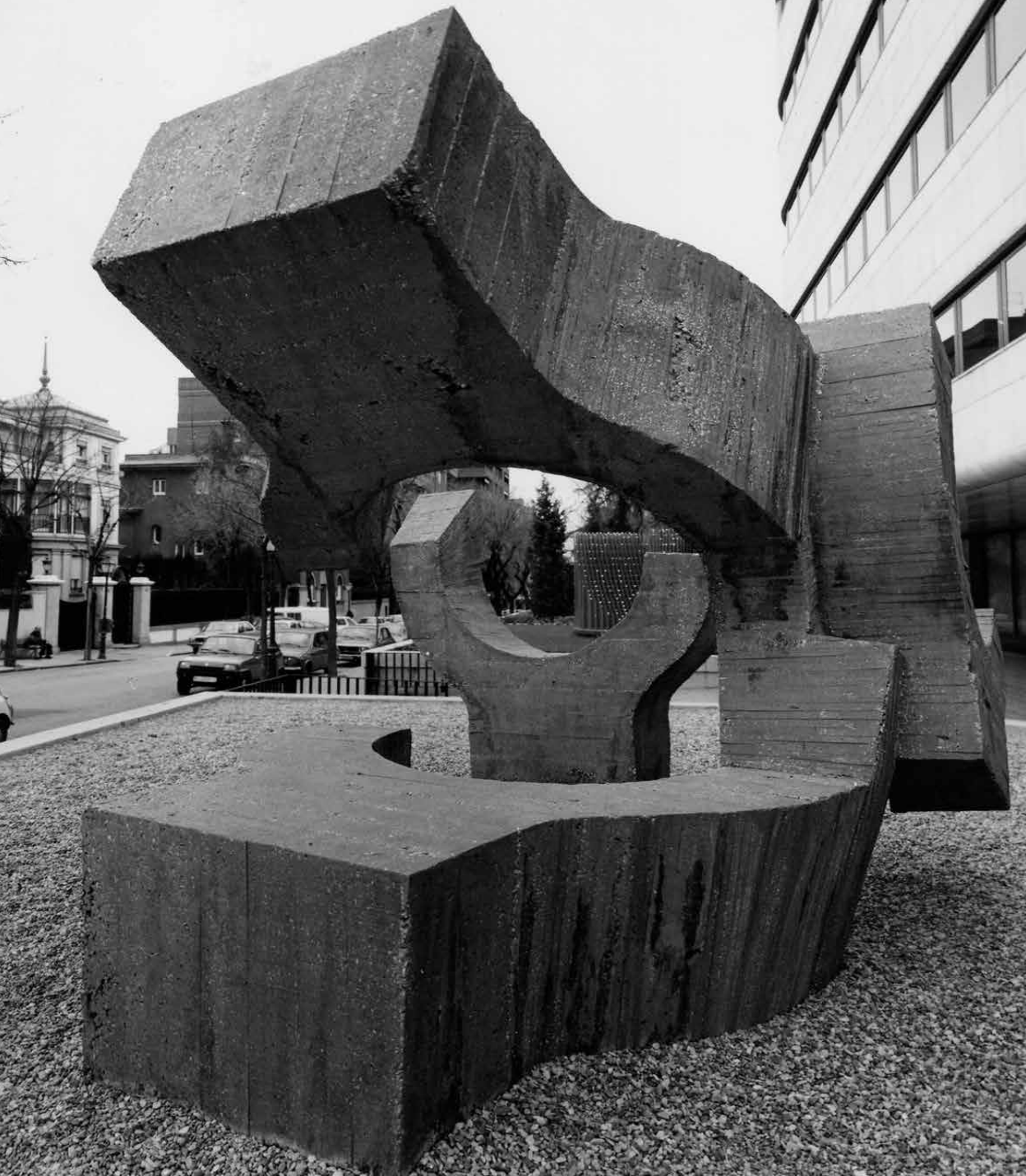
Granica i przestrzeń, pustka i cisza, materia, skala oraz jej rytm, muzyczność i wielkość<sup>12</sup> – to pojęcia, wokół których, zdaniem Kosme de Barañano<sup>13</sup>, organizuje się cała twórczość artystyczna Eduardo Chillidy. Tymczasem jednak, jak się zdaje, wszystkie one, a wraz z nimi również niewspomniane przez Barañano, ale także obecne i niezwykle ważne dla rozważań Chillidy pojęcie czasu – są tak naprawdę swoistymi rodzajami pierwotnego wobec nich pojęcia przestrzeni. Jedynym działającym w inny sposób konceptem jest „granica” uznawana przez Chillidę za jeden z warunków koniecznych możliwości ujawnienia się przestrzeni. Przestrzeni tej nie należy jednak pojmować jako czystego konstruktu myślowego, na którym, niejako wtórnie zbudowana zostaje ontologia. Nie sposób też zmieścić jej w definicji, chociaż niektóre z fragmentów zapisków Chillidy można

10 „Sólo si somos capaces de habitar podemos construir” – E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 70 oraz M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 332.

11 Fragment wywiadu przeprowadzonego przez Sanjuanę Martínez z Eduardo Chillidą, [za:] R. Badius i Juli, *Eduardo Chillida: del fútbol al arte genial y único*, w: „Archivos de medicina del deporte”, nr 143/2011, s. 212.

12 K. de Barañano, *Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998*, w: *Chillida: 1948-1998*, red. K. de Barañano, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 1998, s. 17.

13 Kosme de Barañano – hiszpański historyk i krytyk sztuki, główny kurator wystaw dzieł Chillidy i autor prac poświęconych artyście.



1. *Lugar de encuentros VI*, 1974. Fundación Juan March, Madryt, Hiszpania.  
Fot. Francesco Catalá Roca



2. *Peine del viento XV*, 1976. Paseo Eduardo Chillida, San Sebastián, Hiszpania.  
Fot. Archivo Zabalaga-Leku

uznać za takie próby. Nie chodziło bowiem o wypracowanie jednej, pojęciowej definicji przestrzeni, ale o zbadanie możliwości i rodzajów jej ujawniania się. Tym zaś, co interesowało go najbardziej, było badanie sposobu, w jaki istnieje rzeczywista przestrzeń, nie tylko w relacji do innych pojęć, ale przede wszystkim jako coś absolutnie fizycznego i mającego związek ze wszystkimi obszarami świata ludzkiej egzystencji. W notatkach Chillidy współbrzmia z sobą pojęcie przestrzeni z pojęciami miejsca i czasu, próby materialnego, fizycznego opisu z analizą suchych pojęć matematycznych i odniesieniami mistycznymi, metafory muzyczne z poezją, geometria ze sztuką – czasem zdają się sobie przeczyć, wszystkie jednak swój początek biorą z jak najbardziej rzeczywistych i cielesnych doznań bycia w świecie i pracy z żywą materią. Bardziej niż abstrakcyjna i nieznosząca sprzeciwu prawda interesowały bowiem Chillidę ruch i harmonia. „Skąd człowiek wziął pojęcie (termin) tego, co stałe? Czy stałość nie jest tym najbardziej nienaturalnym i sprzecznym z życiem pojęciem ze wszystkich?”<sup>14</sup> – pisał. Sprzeczność pojęć nie świadczyła więc dla Chillidy o błędnym rozpoznaniu, które należy natychmiast obalić ze względu na ich niespójność. Wręcz przeciwnie, to znajdująca się w ciągłym ruchu rzeczywistość nie pozwala zniewolić się w skostniałych pojęciach. „Czy [...] czas i przestrzeń nie stanowią negacji stabilności oraz afirmacji zmiany?”<sup>15</sup> – pyta Chillida.

Pisząc o czasie, Chillida nazywa go „bliźniaczym bratem przestrzeni”. Określając czas w ten sposób, wskazuje nie tyle na istnienie silnej więzi między nim i przestrzenią, ile na fakt absolutnej równoległości i równoczesności obu, co prowadzi wręcz do niemożności ich rozróżnienia. Można mówić o wymiarze czasowym rzeźb dlatego, że czas istnieje w nich w formie różnej od czasu takiego, jaki odmierzają zegary. Czas w rzeźbach Chillidy istnieje jako przestrzeń<sup>16</sup>, ale nie w taki sposób, że jest przez nią wyrażany. Czas i przestrzeń są dla Chillidy jednym i tym samym: sposobem bycia w świecie rzeczy i ludzi. Podobnie o czasie i przestrzeni myślał zresztą Heidegger, jak pisze Wawrzyniec Rymkiewicz – „analiza *Dasein* odsłania źródłową czasoprzestrzenność obecności, przy czym czas ten biegnie inaczej, a przestrzeń ma inną postać, niż to się zwykle przyjmuje. [...] Człowiek nie jest bytem znajdującym się w przestrzeni, lecz sam jest pewną przestrzenią, przestrzenią syntezy transcendentnej”<sup>17</sup>.

Początkowym tematem, jaki podejmuje w *Sztuce i przestrzeni* Heidegger, nie jest jednak, jak u Chillidy, zagadnienie specyficznie ludzkiego sposobu bezpośredniego doświadczenia przestrzeni, ale jej relacja z materialnym wytworem człowieka, jakim jest objętość rzeźby. Czy sztuka opanowuje przestrzeń tak, że bierze ją w posiadanie, chcąc nad nią zapanować? – pyta Heidegger, a w pytaniu tym wybrzmiewa znana z innych tekstów Heideggerowska krytyka zachodniego racjonalizmu, który charakteryzuje „naukowo-techniczne” podejście do przestrzeni. Wywodzące się od Galileusza i Kartezjusza techniczne pojmowanie przestrzeni definiuje ją jako bezwzględną i obiektywną. Przestrzeń ta ma istnieć

14 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 18.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 80.

17 W. Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 95.

nie tylko niezależnie od podmiotu poznającego, ale również od dziejących się w niej zdarzeń. Dzięki takiemu ujęciu może zostać opisana jako całkowicie jednorodna, bez żadnego wyróżnionego punktu. Badający ją zaś naukowiec, jako niezależny obserwator, może uczynić z niej przedmiot poznania, zdystansować się od doświadczenia przestrzeni, opisać ją i rozłożyć na czynniki pierwsze. Tak rozumiana przestrzeń cechuje się również absolutną biernością wobec tego wszystkiego, co znajduje w niej swoje miejsce. Z takim myśleniem o przestrzeni związany jest pierwszy z trzech wymienionych w *Sztuce i przestrzeni* sposobów rozumienia przestrzeni rzeźbiarskiej – jako to, w czym znajduje się dzieło sztuki, w co rzeźba zostaje wrzucona i, tak jak każdy inny przedmiot fizyczny, wdaje się z przestrzenią w spór: zagarnia dla siebie swój kawałek, opanowuje ją i zniewala.

„Praca, którą wykonuję, zawsze inspirowana jest pragnieniem wiedzy”<sup>18</sup> – pisał Chillida. Każdy akt twórczy był dla artysty zawsze tylko jednym z momentów na drodze poznania, a sama sztuka zawierała w sobie każdorazowo element poznawczy. Sam siebie określał jako artystę konceptualnego, ale odróżniał zarazem pracę poznawczą artysty od pracy poznawczej naukowca. „Będę pracował zawsze, ponieważ nigdy nie poznaje się wystarczająco. W tym, co rozpoznane, ukryło się już zawczasu to, co jeszcze niepoznane”<sup>19</sup>. Konieczne dla techników, jak nazywał naukowców, poznanie *a priori*, dla artysty zawsze kończy się powstaniem sztuki martwej już od chwili jej narodzin. W wielu miejscach zwracał uwagę na to, że z jednej strony zawsze zna dzieło, które dopiero ma powstać, z drugiej zaś – nigdy nie wie, ani nie chce wiedzieć, jakie ono tak naprawdę będzie – jedyne, co w rzeczywistości jest mu znane wcześniej, to jego aromat<sup>20</sup>.

Pomimo braku zaufania do tego, co odgórne i raz na zawsze ustalone, jedną z prób określenia przez Chillidę sposobu funkcjonowania przestrzeni było zbadanie jej związków z geometryczną definicją punktu. Punkt stał się dla Chillidy pojęciowo tym samym, co miejsce. „Pojęcie miejsca dla wszystkich jest czymś bardzo jasnym, ale, jak wszystkie jasne rzeczy, nikt ich nie rozumie. Miejsce implikuje wymiar i granice, ale miejsce samo w sobie, punkt, nie ma wymiaru ani granic. Miejsce jest pojęciem”<sup>21</sup>. Miejsce zatem jest dla baskijskiego artysty czymś absolutnie pierwotnym i jednocześnie całkowicie jednostkowym. Czymś nierzeczywistym, niewymiarowym, ale stanowiącym konceptualny warunek możliwości zaistnienia przestrzeni, tak jak punkt jest warunkiem i podstawą całej geometrii. „Zajmować miejsce i nie mieć miary: czy to nie właśnie przestrzeń?”<sup>22</sup> – pyta Chillida.

Z tej perspektywy przestrzeń byłaby dla Chillidy tym, co nieograniczone, co uwalnia miejsce od braku wymiarowości i rozpościera się w nieskończoność. Podobnie o relacji przestrzeń-miejsce myślał Heidegger, chociaż z jego perspektywy logiczną zależność miejsca i przestrzeni należałoby odwrócić. Tym, co pierwotne było bowiem dla niego przestrzenią, której możliwość wydobycia, czy ujawnienia się, uzależniona jest od wytworzenia się miejsca. „Przeźródlenie musi

18 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 46.

19 Tamże, s. 47.

20 Tamże, s. 84.

21 Tamże, s. 70.

22 Tamże, s. 64.



3. *Elogio del horizonte*, 1989. Cerro de Santa Catalina, Gijón, Hiszpania.  
Fot. Alejandro Braña, Ayuntamiento de Gijón





4. Martin Heidegger z Eduardo Chillidą w Galerii Im Erker w St. Gallen w 1969 roku.  
Fot. Archivo Zabalaga-Leku

być przyznana, ujęta przez granicę. – pisze Heidegger w *Budować, mieszkać, myśleć* – Przyznana tak przestrzeń jest za każdym razem przydzielona i w ten sposób spojona, to znaczy skupiona przez jakieś miejsce, to znaczy przez rzecz taką, jak most. Przeto przestrzenie otrzymują swoją istotę od miejsc, a nie od «przestrzeni»<sup>23</sup>. Przykładowym miejscem, o którym pisze Heidegger, jest słynny most w Heidelbergu, który poprzez swoją obecność pozwala uobecnić się ukrytej i niejawniej dotąd przestrzeni. Nie jest to już w żadnym razie przestrzeń w jej znaczeniu geometrycznym. Chociaż z przestrzeni powstałej dzięki ustanowieniu przez rzecz miejsca można wyabstrahować przestrzeń rozumianą jako „czysta rozciągłość”, a z niej z kolei „relacje analityczno-algebraiczne”, to jednak zawsze tym, co dokonuje jej wydobywania, będzie uprzednia wobec niej materialna objętość.

To dokonywane przez miejsce „ucieleśnianie przestrzeni” dzieje się poprzez ustanawianie granicy. W *Sztuce i przestrzeni* Heidegger wymienia trzy sposoby rozumienia przestrzeni rzeźbiarskiej. Pierwszym było wspomniane już rozumienie przestrzeni jako opanowywanej przez materię, którą przypisujemy podejściu naukowo-technicznemu. Drugie stanowi swego rodzaju odwrócenie sporu z podejścia pierwszego, poprzez określenie przestrzeni jako tego, co otacza i opakuje dzieło sztuki. To podejście jednak również zostaje przez Heideggera odrzucone za to, że dokonuje odgraniczenia i izoluje przestrzeń względem siebie. Ustanawianie granicy nie jest odgradzaniem od siebie przestrzeni albo przestrzeni od rzeczy. Granica, którą Heidegger ma na myśli, nie ma nic wspólnego z wydzielaniem przestrzeni i panowaniem nad nią. Przestrzeń rzeźbiarska bowiem, zgodnie z rozumieniem trzecim, jest tym, co „jako pustka istnieje pomiędzy woluminami”<sup>24</sup>. Granica nie oddziela, ale pozwala ucieleśnić rzeźbie miejsce. Jednakże, jak przyznaje Heidegger, w tym momencie powinniśmy zaniechać rozważań, gdyż pytanie o rzeczywisty związek sztuki z przestrzenią wciąż pozostaje otwarte, a „właściwości rzeźbiarskiego ucieleśniania szukające miejsc i tworzące je na razie pozostawałyby nienazwanymi”<sup>25</sup>.

Chillida w swojej pracy artystycznej przyglądał się relacjom granicy z przestrzenią dużo głębiej i dokładniej, ale centralny punkt myślenia o tej zależności pozostawał ten sam: przestrzeń, granica i materialna objętość są od siebie nieodłączne. W jego twórczości, tak jak w inspirowanym nią tekście Heideggera, porzuca się myślenie o rzeźbie jako rzeczy „włożonej” w przestrzeń, zajmującej i zagarniającej ją dla siebie „Przestrzeń jest anonimowa, dopóki nic jej nie odgranicza. Kiedyś moje dzieła były głównymi bohaterami, teraz powinny stać się środkami do uczynienia bohaterką przestrzeni, aby ta przestała być anonimowa”<sup>26</sup> – pisał Eduardo Chillida. Zdaniem artysty przestrzeń przestaje być anonimowa w swoim bezmiarze tylko wtedy, gdy zostanie wydobyta poprzez ustanowienie wydzielającej ją granicy. Widać to w jego rysunkach, których główną bohaterką zdaje się właśnie linia-granica badająca możliwe przestrzenie na płaszczyznach dwuwymiarowych, i widać to w rzeźbach, których nieodłączną

23 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, dz. cyt., s. 326.

24 Tenże, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 125.

25 Tamże, s. 127.

26 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 58.

część stanowi przestrzeń. Przestrzeń i rzeźba wytwarzająca granicę wzajemnie współtworzą się i są w rzeczywistości różnymi, uzupełniającymi się nawzajem wymiarami. Gra przestrzeń-granica jest zarazem warunkiem możliwości zaistnienia rzeźby. Następuje tu jednocześnie sprzężenie zwrotne: dla Chillidy bowiem dopiero rzeźba, tak jak dla Heideggera most w Heidelbergu, pozwala ujawnić się przestrzeniom. „Rzeźba jest funkcją przestrzeni – pisze Chillida – Nie mówię o przestrzeni usytuowanej z dala od formy, która otacza wolumen i w której żyją formy, ale o przestrzeni generowanej przez formy, przestrzeni, która żyje wewnątrz nich. [...] Nie chodzi mi o nic abstrakcyjnego, mówię o rzeczywistości tak samo cielesnej, jak wolumen, który ją obejmuje”<sup>27</sup>.

Tak jak i przestrzeń, również pustka rozumiana jest przez Chillidę jako coś absolutnie rzeczywistego. Nie jako brak, ale swego rodzaju negatyw przestrzeni określanej jako pozytywna. Z tego też względu stanowi ona immanentną część każdej rzeźby. Rzeźba bowiem nie powstaje poprzez dodawanie, ale odejmowanie materii w taki sposób, aby mogło ujawnić się to, co najistotniejsze i najgłębiej ukryte, czyli przestrzeń w różnych jej formach<sup>28</sup>. Heidegger nazywał ten proces „wydobyciem na jaw”. Rozumienie pustki jako przestrzeni negatywnej wyjaśniał w *Sztuce i przestrzeni*, pisząc, że „Zebrane owoce wypróżnić [leeren] do kosza znaczy: przygotować im to miejsce”<sup>29</sup>. Chillida natomiast przywoływał obraz kamieniarzy zabierających z góry kamienie, którzy nigdy nie zdają sobie sprawy z tego, że zabierając kamienie, wkładają na ich miejsce przestrzeń. Gdy jednak dla Heideggera przestrzeń różni się w istotny sposób od ujmującej ją materii i traci swoją ważność w obliczu „wydarzenia się prawdy Bycia”, to dla Chillidy materia stanowi kolejną jeszcze z form pojawiania się przestrzeni. Obie bowiem, pustka i materia, są tylko dwoma rodzajami tej samej przestrzeni. „Przestrzeń i materia nie są od siebie tak odległe. Być może tym, co je od siebie oddziela, jest różnica prędkości. – pisze Chillida – Materia byłaby więc wolniejszą przestrzenią albo przestrzeń szybką materią”<sup>30</sup>.

Przestrzeń jest zarówno tym, co otacza wolumen rzeźby, jak i tym, co tę przestrzeń ujawnia poprzez ustanowienie granicy między nią a materią – również przestrzenią, tyle że istniejącą w inny sposób. To, co interesuje artystę najbardziej, to jednak nie sama forma rzeźby, ale gra, jaką prowadzą między sobą przestrzenie negatywne i pozytywne: pustka i materia, ale też przestrzeń szybka i przestrzeń wolna, wewnętrzna i zewnętrzna, związana i wolna, ograniczona i bezmierna. Chillida badał, w jaki sposób różne formy prowadzą między sobą

Przestrzeń pozytywna – Przestrzeń negatywna
Przestrzeń wolna – Przestrzeń szybka
Przestrzeń ograniczona – Przestrzeń niezmierna
Przestrzeń związana – Przestrzeń wolna
Przestrzeń różnorodna – Przestrzeń pojedyncza
Przestrzeń ciężka – Przestrzeń lekka
Przestrzeń teraz – Przestrzeń zawsze
Przestrzeń wypukła – Przestrzeń wklęsła
Eduardo Chillida
(Escritos, La Fábrica Editorial, Madrid 2005, s. 56)

27 E. Chillida, cyt. za: I. Busch, *Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura*, w: *Chillida: 1948-1998*, dz. cyt., s. 67.

28 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 88.

29 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 128.

30 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 55.

grę i pozwalają ujawnić się różnym rodzajom przestrzeni, ale interesowało go także, jak różna jest gra tych form w zależności od materiału, do wyboru którego artysta przywiązywał zawsze wielką wagę. Część jego dzieł walczy z prawami grawitacji, jak seria wytworzonych z betonu rzeźb *Miejsce spotkań – Lugar de Encuentros* czy wisząca nad stawem w jednym z barcelońskich parków *Pochwała wody – Elogio del Agua*. Niesamowite wizualne wrażenie sprawia *Peine del Viento – Grzebień wiatru*, usytuowany na nadbrzeżnych skałach Donostia-San Sebastián. „Moja rzeźba *El Peine del Viento* – pisze Chillida – jest wynikiem równania, w którym liczby zostają zastąpione przez żywioły: morze, wiatr, skarpy, horyzont i światło. Formy ze stali mieszają się z siłami natury, rozmawiają z nimi [...]”<sup>31</sup>.

Nie tylko materiał i formy, ale również umiejscowienie rzeźby zawsze było przez artystę starannie wybierane. Każda rzeźba Chillidy jest ściśle związana z miejscem, w którym się znajduje. Łączy się to z silnym przywiązaniem do miejsca samego twórcy, który powtarzał, że „każdy z nas jest skądś”, ma swoje miejsce i stanowi część tego miejsca. Dlatego też „rzeźba – pisze – powinna zawsze być odpowiedzialna i uważna na wszystko, co się wokół niej porusza i czyni ją żywą”<sup>32</sup>. „Ten związek człowieka z miejscem i poprzez miejsca z przestrzeniami polega na zamieszkiwaniu”.<sup>33</sup> – pisze w *Budować, mieszkać, myśleć* Heidegger – „Gdy mowa jest o człowieku i przestrzeni, wydaje się, jakby człowiek stał po jednej, a przestrzeń po drugiej stronie. Jednakże przestrzeń nie stoi naprzeciw człowieka. Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem. Nie jest bowiem tak, że są ludzie, a poza tym przestrzeń; gdy mówię «człowiek» i myślę z pomocą tego słowa o tym, kto jest rodzaju ludzkiego, to znaczy kto mieszka, nazwą «człowiek» nazywam już pobyt w czworokącie przy rzeczach”<sup>34</sup>. Zamieszkiwanie jest dla Heideggera najbardziej podstawową cechą naszego bycia w świecie, które zostało nam jednak odebrane, a przez nas - zapomniane. Tymczasem jednak to właśnie miejsce wyznaczane przez budowanie przywraca człowiekowi dom, schronienie, a zatem możliwość zamieszkiwania, które pozwala ukazywać się przestrzeniom. Przestrzenie bowiem ujawniają się dopiero wtedy, gdy „człowiek je zamieszkuje”. Na poziomie *Sztuki i przestrzeni* „ludzkie zamieszkiwanie” zostaje co prawda zastąpione przez „wytwory sztuki rzeźbiarskiej”, ale zdaje się, że tylko po to, by głębiej ukazać zależności rzeczy, przestrzeni i miejsca z człowiekiem. Mówi o tym zapisana w *Sztuce i przestrzeni* Heideggerowska definicja rzeźbiarstwa, zgodnie z którą jest ono „ucieleśniającym ujmowaniem w dziełach miejsc, a wraz z tym otwieraniem okolic możliwego zamieszkiwania ludzi, możliwego przebywania otaczających, obchodzących ich rzeczy”<sup>35</sup>. Rzeźbiarstwo pozwala ludziom współtworzyć zamieszkiwany przez nich świat. Rzeźba, tak jak budowla, jak most w Heidelbergu, sprawia, że przestrzeń przestaje być anonimowa, rzeźbiarstwo natomiast, jako przestrzeń ludzkiego działania, czyni świat miejscem ludzkiego *zamieszkiwania*.

31 Tamże, s. 78.

32 Tamże, s. 102.

33 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, dz. cyt., s. 330.

34 Tamże, s. 329.

35 Tenże, *Sztuka i przestrzeń*, dz. cyt., s. 128.

Chillida przejawiał w swoich notatkach o sztuce nie tylko podobne do Heideggera intuicje dotyczące relacji rzeźby z przestrzenią, ale przede wszystkim wyrażał swoimi rzeźbami jego tęsknotę do powrotu do własnego miejsca, zakorzenienia się i przywrócenia poczucia obecności rzeczy znajdujących się wokół nas. „Rzeźba byłaby ucieleśnieniem miejsc, które otwierając okolice i przechowując ją, utrzymywałyby skupionym wokół siebie to, co wolne, które udziela przebywania danym rzeczom, a człowiekowi zamieszkiwania pośród rzeczy”<sup>36</sup> – pisał Heidegger. Rzeźby Chillidy były dla Heideggera budowlami, które jako miejsca stają się przestrzeniami ludzkiego przebywania wśród rzeczy, czyli zamieszkiwania. „Jako ludzie, jesteśmy z jakiegoś miejsca”<sup>37</sup> – pisał w tym duchu Chillida. Rzeźba tworzy miejsca, wtapia się i współtworząc otaczającą ją przestrzeń, pozwala ujawnić się jej dotąd ukrytym właściwościom.

Dużo czasu i wiele kilometrów zabrało Chillidzie znalezienie odpowiedniego miejsca dla *Pochwały horyzontu – Elogio del Horizonte*, którą ostatecznie umieścił na skarpie nad brzegiem morza w Gijón w Asturii. To rzeźba, której Heidegger nie miał niestety szansy zobaczyć, ale która spełnia zadanie postawione przez filozofa w definicji rzeźbiarstwa ze *Sztuki i przestrzeni. Elogio del Horizonte*, mówiąc językiem Heideggera, przyznaje miejsce i otwiera przestrzeń. Każe stanąć prosto między niebem a ziemią, abyśmy patrząc w morze aż po horyzont, zrozumieli swoje współistnienie z przestrzenią. Opisując to doświadczenie Kosme de Barañano pisze, że rzeźba „zmniejsza nas, abyśmy mogli widzieć morze, a jednocześnie [...] kładzie bezmiar firmamentu u naszych stóp. Sprawia, że patrzymy całym naszym ciałem: że stoimy wyprostowani, namacalnie czujemy ciężar betonu [...]. To dzieło, w większym stopniu niż nasza zdolność widzenia, umieszcza nasze ciało między niebem i ziemią, w patrzeniu na morze”<sup>38</sup>.

Chillida swoją sztuką nie chce jednak przywracać utraconych niegdyś miejsc. Jego myśl i twórczość nie zatrzymują się w biegu, ale skupiając się na teraźniejszości, cały czas wychylają ku przyszłości. Czas przeszły jest martwy<sup>39</sup>, rzeźby więc, choć konserwują w niezmiennym kształcie swoją treść, służą kreowaniu nowych przestrzeni dla możliwego przebywania wszystkich ludzi: „To, co należy tylko do jednego, nie należy prawie do nikogo”<sup>40</sup> – pisał Chillida. Z tego względu (oprócz wysokich kosztów wytworzenia rzeźb) starał się, aby jego prace były ogólnodostępne i publiczne, aby dzięki temu mogła zwiększyć się liczba ich możliwych właścicieli<sup>41</sup>. „Sądzę, że dzięki *Elogio del Horizonte* w Gijón, odnalazłem to, co jest osiągalne i to, co jest nieosiągalne [...] I rozumiałem, że to horyzont jest najlepiej rozumianą przez wszystkich rzeczą”<sup>42</sup> – opisywał swoje doświadczenie związane z *Pochwałą horyzontu*. Horyzont jest granicą wyznaczającą i ujawniającą przestrzeń, która zdaje nam jednocześnie sprawę z ograniczenia ludzkiej percepcji i możliwości naszego poznania. Stanowi w ten sposób nieustanne odniesienie całej pracy intelektualnej Chillidy. Jako „ojczyzna

36 Tamże, s. 127.

37 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 86.

38 K. de Barañano, dz. cyt., s. 59.

39 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 73.

40 Tamże, s. 34.

41 Tamże, s. 92.

42 Tamże, s. 87.

wszystkich ludzi”, w obliczu której wszyscy są braćmi, horyzont wskazuje na to, co ma jednocześnie wymiar indywidualny i ogólny. „Staram się tworzyć dzieła jako dzieła człowieka. Są moje, ponieważ ja to ja, a jako, że jestem stąd, dzieła te będą miały szczególne zabarwienie, nasze czarne światło”<sup>43</sup> – pisał Chillida o swojej pracy. Dodawał jednak: „W rzeczywistości jesteśmy bardzo podobni i to, co mnie porusza, będzie również wprawiało w drżenie innych”<sup>44</sup>.

*Zdjęcia rzeźb Eduardo Chillidy pochodzą z Archivo Zabalaga-Leku.*

*Autorka bardzo dziękuje pracownikom Archivo Zabalaga-Leku za udostępnienie zdjęć.*

*Merece un especial agradecimiento el Archivo Zabalaga-Leku que me ha cedido amablemente sus fotografías.*

### **The embodiment of places and the opening up of spaces. Martin Heidegger meets Eduardo Chillida**

The article reflects on consequences of the unusual encounter between Martin Heidegger, a German philosopher, and Eduardo Chillida, a Spanish sculptor and visual artist, taking place in 1968 in Switzerland. They are joined together by an „intellectual friendship”, as described by Chillida. A year later Heidegger publishes an essay *Art and Space*, illustrated by Chillida at the philosopher’s request. The idea of sculpture as a place which helps a previously absent space to reveal itself, the understanding of emptiness not as an absence but as a presence, is, without a doubt, a common point of Chillida’s and Heidegger’s thought, along with their interest in links between space and the human being. It turns out, however, that Chillida was much more radical in his interpretation of the relationship between a human being, the material capacity of a sculpture and space intertwined with them. By creating inhabitable spaces, Chillida doesn’t yearn for a lost and forgotten past. On the contrary, by joining the common and the individual perspective in his works, he succeeds in forming new places which, in accordance with the maxim that „what belongs to just one person belongs to almost no one”, anyone can inhabit.

**Keywords:** Martin Heidegger, Eduardo Chillida, art, space, sculpture

---

43 Tamże, s. 86.

44 Tamże, s. 89.