

**Politechnika Wrocławska
Wydział Architektury**

mgr inż. arch. Roman Rutkowski

praca doktorska pt.

Wątek konceptualny w architekturze końca XX wieku

**promotor:
dr hab. inż. arch. Elżbieta Trocka-Leszczyńska, prof. PWr**

Wrocław, kwiecień 2005

130054



323246 L/1

2005/ 1139 10

Spis treści:

I. Wstęp	5
I.I. Uzasadnienie wyboru tematu	6
I.II. Cel i teza pracy	6
I.III. Zakres i układ pracy	7
I.IV. Metoda badań	7
I.V. Stan badań	8
I.VI. Stosowane pojęcia	9
 1. Przemiany ideowe w sztuce XX w.	11
1.1. Modernistyczny przełom początku XX w.	12
1.2. Tendencja konceptualna w sztuce XX w.	13
1.3. Związki sztuki i architektury	15
1.4. Wielkie narracje przedwojenne – kubizm, puryzm, futurizm, neoplastycyzm, suprematyzm i konstruktywizm, bauhaus, dada i surrealizm	17
1.5. Sztuka po drugiej wojnie światowej – ekspresjonizm abstrakcyjny, pop-art, nowy realizm, arte povera, happening i performance, op-art i sztuka kinetyczna, land-art, minimalizm, postminimalizm	24
1.6. Konceptualizm	29
1.6.1. Marcel Duchamp	30
1.6.2. Zjawiska proto-konceptualne	33
1.6.3. Konceptualizm	35
 2. Przemiany ideowe w architekturze XX w.	41
2.1. Tło historyczne	42
2.1.1. Architektura modernistyczna	43
2.1.2. Historyzująca architektura postmodernistyczna	46
2.2. Reakcja na historyzujący postmodernizm – Architectural Association	48
2.3. Przełom lat 70. i 80. XX w. – początki twórczości architektonicznej Bernarda Tschumi i Rema Koolhaasa	51
2.3.1. Bernard Tschumi: architektura jako zdarzenie	52
2.3.2. Rem Koolhaas: architektura jako systemowa idealizacja	54
2.3.3. Podsumowanie	57
2.4. Architektura konceptualna – lata 80. XX w.	58
2.5. Architektura konceptualna – lata 90. XX w. i początek XXI w.	61
2.6. Podsumowanie	64
 3. Architektura jako abstrakt	65
3.1. Zasada organizacyjna budynku – matryca	66
3.2. Wykorzystanie matrycy	72
3.3. Konsekwencje wykorzystania matrycy w procesie projektowym – abstrakt	73
3.4. Reakcje na abstrakt	75
 4. Typologia	77
4.1. Założenia	78
4.2. Architektura jako manipulacja płaszczyzną	80
4.2.1. Płaszczyzna aktywna z jednej strony	81
4.2.1.1. OMA – Dwie Biblioteki Uniwersytetu Jessieu, Paryż, Francja	82
4.2.1.2. Günter Zamp Kelp – Muzeum Neandertalskie, Mettmann, Niemcy	86
4.2.1.3. NL Architects – Parkhouse/Carstadt, Amsterdam, Holandia	89
4.2.1.4. MVRDV – Ratusz, Leidschenveen, Holandia	92
4.2.1.5. Podsumowanie.	94

4.2.2. Płaszczyzna aktywna z dwóch stron	97
4.2.2.1. OMA – Teatr Luxor, Rotterdam, Holandia / Opera, Cardiff, Walia	98
4.2.2.2. MVRDV – dom towarowy, Rotterdam, Holandia	102
4.2.2.3. NL Architects – Centrum Miejskie, Melbourne, Australia	105
4.2.2.4. FOA – Virtual House	108
4.2.2.5. Podsumowanie	110
4.2.3. Platforma wielopoziomowa	113
4.2.3.1. OMA – Yokohama Urban Ring, Jokohama, Japonia	114
4.2.3.2. FOA – Terminal Pasażerski, Jokohama, Japonia	118
4.2.3.3. MVRDV – Villa Hunting, Holandia	122
4.2.3.4. Podsumowanie	125
4.3. Architektura jako strategia geometryczna	128
4.3.1. Warstwy wertykalne	129
4.3.1.1. SITE – budynek mieszkalny wielorodzinny, USA	130
4.3.1.2. MVRDV – Pawilon Holenderski EXPO 2000, Hannover, Niemcy	133
4.3.1.3. OMA – Biblioteka Publiczna, Seattle, USA	138
4.3.1.4. MVRDV – dom wielorodzinny Silodam, Amsterdam, Holandia	142
4.3.1.5. Podsumowanie	146
4.3.2. Warstwy horyzontalne	149
4.3.2.1. OMA – Park Miejski La Villette, Paryż, Francja	150
4.3.2.2. Bernard Tschumi – Opera, Tokio, Japonia	155
4.3.2.3. MVRDV – Barcode House, Monachium, Niemcy	158
4.3.2.4. Actar Arquitectura – M House, Nantes, Francja	161
4.3.2.5. Podsumowanie	164
4.3.3. Inne wzory geometryczne	167
4.3.3.1. Bernard Tschumi – Park Miejski La Villette, Paryż, Francja	168
4.3.3.2. OMA – projekt urbanistyczny na przedłużenie Wielkiej Osi, Paryż	173
4.3.3.3. MVRDV – budynek mieszkalny wielorodzinny Berlin Voids, Berlin	177
4.3.3.4. MVRDV – dom dwurodzinny KBWW, Utrecht, Holandia	180
4.3.3.5. Podsumowanie	183
4.4. Architektura jako zestawienie masy i pustki	186
4.4.1. Pustka w masie	187
4.4.1.1. OMA – Narodowa Biblioteka Francji, Paryż, Francja	188
4.4.1.2. Toyo Ito – Mediateka, Sendai, Japonia	193
4.4.1.3. OMA – nowe miasto Melun Senart pod Paryżem, Francja	197
4.4.1.4. OMA – Ambasada Królestwa Holandii, Berlin, Niemcy	200
4.4.1.5. OMA – Centrum Studenckie IIT, Chicago, USA	204
4.4.1.6. Podsumowanie	207
4.4.2. Masa w pustce	210
4.4.2.1. MVRDV – Eyebam Institute, Nowy Jork, USA	211
4.4.2.2. Radwański, Rutkowski – rezydencja, Mikołów, Polska	216
4.4.2.3. Podsumowanie	219
5. Podsumowanie	221
6. Bibliografia	229
7. Indeks nazwisk	237
8. Spis rysunków i tabel oraz ich źródeł	241
8.1. Spis rysunków i ich źródeł	242
8.2. Spis tabel i ich źródeł	250

I. Wstęp

I.I.

Uzasadnienie wyboru tematu

Pod koniec lat 60. i w latach 70. XX w. świat przeżywał fascynację sztuką konceptualną, w której walor estetyczny był nieistotny. Fizyczność dzieła artystycznego była tylko – o ile w ogóle istniała – rezultatem przeprowadzonej przez artystę spekulacji intelektualnej. Choć dla wielu konserwatywnych historyków sztuki było to – jeżeli można użyć takiego sformułowania – herezją, w sztuce tej zupełnie nie liczyły się proporcje, kompozycja, wymiary, materiały. Artyści konceptualni, zmęczeni wielowiekowymi poszukiwaniami piękna oraz charakterystycznym szczególnie dla XX w. dążeniem do oryginalności plastycznej, stwierdzili, że tego rodzaju działania są pozbawione sensu. Dla konceptualistów ważne stało się nie dzieło sztuki samo w sobie i jego cechy materialne, ale refleksja, którą artysta starał się przy pomocy dzieła sztuki przekazać. Ich celem nie było już wywoływanie wzruszeń, ale raczej komentarz do kondycji świata. Swoje dzieło artysta konceptualny formował tak, by w jak najbardziej skuteczny sposób przekazać ten komentarz odbiorcy. Właściwe odczytanie intencji artystycznej wymagało od niego zarówno dobrej woli, dużego przygotowania teoretycznego dotyczącego historii sztuki oraz wiedzy na temat współczesnego świata. Odbiorca nieprzygotowany lub źle nastawiony do wszelkiej nowości na dzieło sztuki konceptualnej reagował obojętnością, lub też częściej ironicznie i wrogo.

W latach 80. i 90. XX w. grupa architektów podjęła podobne próby przy tworzeniu obiektów architektonicznych i planów urbanistycznych. Architekci ci – przede wszystkim Rem Koolhaas i Bernard Tschumi – zainteresowani byli szukaniem nowych jakości architektonicznych nie poprzez klasyczne komponowanie bryły, elewacji i relacji przestrzennych wewnątrz budynku, lecz poprzez manipulację programem i tworzenie specyficznych relacji funkcjonalnych. Tak jak i w sztuce konceptualnej, w architekturze tego rodzaju w większym stopniu liczyły się intelekt i zamiary niż proporcje i użyte materiały. Projekty architektury konceptualnej były wyjątkowe nie tylko ze względu na wyjątkowy proces powstawania, ale również ze względu na stworzoną w ten sposób, niezwykłą – w sensie czysto architektonicznym – przestrzeń. Będąc atrakcyjnymi wizualnie, były wyłącznie materializacją autorskiej, niekiedy abstrakcyjnej koncepcji. Powstanie wielu tego typu projektów pod koniec XX w. pozwala sądzić, że mamy tu do czynienia z nowym nurtem architektonicznym wymagającym szczegółowego przeanalizowania i usystematyzowania.

I.II.

Cel i teza pracy

Głównym celem pracy jest uporządkowanie wiedzy na temat architektury konceptualnej jako nowego nurtu w architekturze. Zadaniem pracy jest zebranie i uporządkowanie informacji na jej temat. Praca ma sformułować główne założenia tego nurtu, określić czas, miejsce występowania i najważniejszych przedstawicieli oraz zbadać formalne i wizualne cechy charakterystyczne.

Praca ma ukazać, że projektowanie architektoniczne analogiczne do tworzenia sztuki konceptualnej jest nowatorskie i że umożliwia powstanie odmiennych, interesujących relacji przestrzennych w budynku (w przypadku architektury) i w tkance miejskiej (w przypadku urbanistyki), mało prawdopodobnych do uzyskania przy tradycyjnym podejściu do projektowania.

W latach 80. i 90. XX w. powstała grupa projektów, których proces tworzenia jest analogiczny do procesu tworzenia dzieła sztuki konceptualnej. Cechą charakterystyczną tego procesu jest manipulacja zadaniem programem przyszłego budynku, tworzenie wewnątrz obiektu szczególnych relacji funkcjonalnych i niemal całkowite pominięcie kwestii wizualnych i materialnych takich jak kształtowanie bryły, elewacji, detalu itp. Rezultatem takiego podejścia są zarówno interesujące, niespotykane relacje przestrzenne wewnątrz projektowanych budynków, jak również oryginalne w sensie graficznym elewacje.

Celem dysertacji jest wykazanie, że projekty te tworzą nowy nurt w architekturze.

I.III.

Zakres i układ pracy

W celu dokładnego przebadania architektury konceptualnej niniejsza praca sięga do przewartościowań estetycznych i myślowych, jakie dokonały się w sztuce w XX w., wskazuje na charakter tych przemian, zwraca uwagę na ich wielokierunkowość. Pokazuje coraz mniejsze – na przestrzeni kilkudziesięciu lat rozwoju sztuki – zainteresowanie przesłankami estetycznymi przy tworzeniu dzieła artystycznego i coraz większy proces intelektualizowania twórczości artystycznej. Analizie zostaje poddana geneza, przykłady i osiągnięcia sztuki konceptualnej.

Krótkiemu przeglądowi poddana jest również architektura XX w. W celu nakreślenia tła historycznego architektury konceptualnej opisana zostaje twórczość modernistyczna, a następnie postmodernistyczna. Szczególna uwaga zostaje zwrócona na równoległy rozwój sztuki i architektury modernistycznej przed II wojną światową i o wiele szybszy rozwój sztuki po roku 1945. Jako miejsce powstania pierwszych tendencji konceptualnych w projektowaniu omówiona zostaje londyńska szkoła Architectural Association lat 70. XX w. Następnie analizie poddane zostają idee dwóch głównych postaci architektury konceptualnej i jednocześnie jej pierwszych propagatorów: Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa. W celu umiejscowienia w kontekście niezwykle bogatej ideowo najnowszej twórczości, kolejnym etapem pracy jest opis historii architektury konceptualnej w latach 80. i 90. XX w. i na początku XXI w.

Następnym elementem opracowania jest szczegółowa analiza konceptualnego procesu powstawania architektury w porównaniu do procesu tworzenia dzieła sztuki konceptualnej. Celem porównania jest wyodrębnienie podstawowych składników tego procesu oraz określenie warunków niezbędnych do jego przeprowadzenia i wszystkie konsekwencje.

W największej objętościowo części pracy szczegółowo przebadany zostaje proces powstawania 30 projektów będących przykładami architektury konceptualnej. Ze względu na rodzaj podjętych decyzji, w przypadku każdego z projektów, dokonany zostaje podział architektury konceptualnej na 3 główne grupy typologiczne, a te z kolei uporządkowane zostają w szereg bardziej szczegółowo określonych podgrup.

Konkluzje – opracowane jako wynik kolejnych analiz typologii – zostają wykorzystane do sformułowania wniosków końcowych. Omawiana architektura przyrównana zostaje do funkcjonalizmu z początku XX w.

I.IV.

Metoda badań

Aby zrealizować założone cele pracy konieczna jest szczegółowa analiza projektów powstałych w latach 80. i 90 XX w. oraz na początku XXI w. Ich proces powstawania jest analogiczny do sposobu tworzenia dzieł sztuki konceptualnej, dlatego w pracy zwrócono szczególną uwagę na autorski tryb pracy nad poszczególnymi, wybranymi na podstawie wstępnych ocen, projektami. Badania procesu powstawania dzieł architektury konceptualnej oraz porównanie z procesem powstawania dzieł sztuki konceptualnej pozwolą na wyodrębnienie jego najważniejszych cech i głównych składowych. Analiza każdego z projektów przebiegać będzie w dwóch etapach:

- intelektualnym – dotyczącym autorskiego procesu podejmowania poszczególnych decyzji mających kluczowy wpływ na projekt,
- materialnym – dotyczącym ukształtowania bryły, wykorzystania zasady projektowej, rozmieszczenia programu oraz, przede wszystkim, uzyskanego dzięki realizacji przyjętej strategii efektu przestrzennego wewnątrz obiektu oraz grafiki jego elewacji.

Stworzona na podstawie analiz typologia uporządkuje wiedzę na temat architektury konceptualnej i stanowić będzie punkt wyjścia dla wniosków końcowych.

I.V.

Stan badań

Wiedza na temat architektury, której proces powstawania jest analogiczny do procesu kreacji sztuki konceptualnej jest obszerna, ale bardzo rozproszona i nieprecyzyjna. W powstałych w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat opracowaniach dotyczących architektury wielokrotnie można napotkać na określenie *koncept* lub przymiotnik *konceptualny*. Tylko w niektórych z nich słowa te zostały użyte we właściwy sposób, oznaczający skoncentrowanie uwagi artysty/architekta nie na fizyczności swojego dzieła, ale na wyabstrahowanej idei, którą ten artysta/architekt w pewien sposób może przekazać innym ludziom. Najczęściej jednak określenie *konceptualny* jest używane błędnie – na przykład w przypadku, gdy ideą projektu staje się jego jak największa przezroczystość lub specyficzne proporcje bryły.

Rzadko kiedy w analizach współczesnych budynków, nawet tych analizowanych w niniejszej pracy, można napotkać na określenie *architektura konceptualna*. Takie określenie w praktyce nie istnieje. W związku z tym nie istnieje też opracowanie poświęcone tego rodzaju architekturze. Architektura ta uchodzi za nowatorską, wręcz awangardową, prawie nigdy zaś za *konceptualną*.

W opracowaniach opisujących historię dwudziestowiecznej architektury rzadko można spotkać przykłady analizowane w niniejszej pracy. Projekty te powstały bowiem stosunkowo niedawno, przede wszystkim w latach 90. XX w. Niektóre projekty, powstałe jeszcze w latach 80., pojawiają się na stronach *Architecture in the Twentieth Century* Petera Gössela i Gabriele Leuthäuser z roku 1991, *Architectural Competitions 1950-Today* Ceesa de Jonga i Erika Mattie z roku 1994 oraz we wspomnianym już wcześniej opracowaniu *Modern architecture since 1900* Williama J. R. Curtisa z roku 1997. W żadnej jednak z tych książek nie porównuje się tych prac do dzieł sztuki konceptualnej.

Londyńskiej szkole Architectural Association, w której narodziło się analizowane w niniejszej pracy podejście do architektury, poświęcony został jeden z numerów brytyjskiego *Architectural Review* z roku 1983. Jej działalność i idee opisane są również szczegółowo w wydziałowym, wydawanym od wielu lat wydawnictwie zatytułowanym *AA Files*.

Istnieje wiele artykułów i monografii na temat najważniejszych architektów, na których projektach swoją analizę opiera niniejsza praca. W przypadku Rema Koolhaasa jest to przede wszystkim wielowątkowa, wydana w 1995 roku autorska książka zatytułowana *S,M,L,XL*. Oprócz niej dostępne są: monografia *OMA – Rem Koolhaas* Jacquesa Lucana z 1991 roku, dwa tomy z hiszpańskiej serii El Croquis *oma/rem koolhaas 1992-1996* z roku 1996 i *oma/rem koolhaas 1987-1993* z roku 1992 oraz małe, również autorskie opracowanie *Conversations with students* z roku 1996. W przypadku Bernarda Tschumiego pomocne są przede wszystkim dwa tomy autorskiej książki *Event Cities* z roku 1996 i 2000 oraz monografia z japońskiej serii GA Document *Bernard Tschumi* z roku 1997 i monografia holenderska *Bernard Tschumi. Architecture in/of motion* również z roku 1997. W przypadku MVRDV cennym materiałem jest przede wszystkim autorska książka *FARMAX. Excursions on Density* z roku 1998 oraz dwa tomy z serii El Croquis *mvrdiv 1991-1997* z roku 1997 oraz *mvrdiv 1997-2002* z roku 2002.

Oprócz tego wiele z omawianych w niniejszej pracy projektów opublikowanych zostało w pochodzących z różnych krajów periodykach poświęconych współczesnej architekturze: *Architecture & Design* i *AA Files* z Anglii, *L'architecture d'aujourd'hui* z Francji, *Architectural Record* i *Architecture* z USA, *Arch+* z Niemiec, *Domus* z Włoch, *Quadrens* z Hiszpanii czy też w polskiej *Architekturze & Biznes*. Awangardowość analizowanych projektów spowodowała, że niektóre z nich omówiono w takich książkach jak np.: *Housing: new alternatives – new systems* Manuela Gausy z roku 1998, *Single-family housing: the private domain* Jaime Salazara i Manuela Gausy z roku 1999

czy też *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture* Frédérica Migayrou i Marie-Ange Brayer z roku 2001.

Sztuka konceptualna, która jest referencją analizowanej w niniejszej pracy architektury, została w literaturze starannie przeanalizowana i szeroko opisana. Istnieją szczegółowe opracowania dotyczące zarówno całego nurtu, jak i poszczególnych artystów. Niezwykle obszerną i wartościową pracą jest książka *Conceptual Art* Petera Osbourn z roku 2002. Cennym materiałem jest identycznie zatytułowana praca *Conceptual Art* Tony'ego Godfreya z roku 1998. Źródłem wielu teoretycznych wypowiedzi jest książka *Conceptual art: a critical anthology* Alexandra Alberro i Blake'a Stimsona z roku 1999. Polskim wkładem w tego rodzaju sztukę zajmują się Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz w książce zatytułowanej *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* z roku 2000.

Sztuka XX w., ze szczególnym uwzględnieniem sztuki konceptualnej, jest wyczerpująco opracowana w książkach *Concepts of Modern Art* Nikosa Stangosa z roku 1988 oraz *O sztuce nowej i najnowszej* Piotra Krakowskiego z roku 1981. Cennymi źródłami są również *Art of the 20th Century* Karla Ruhrberga, Manfreda Schneckenburgera, Christiane Fricke i Klausa Honnefa z roku 2000 oraz *The American Century. Art & Culture 1950-2000* Lisy Phillips z roku 2000.

W przypadku architektury konceptualnej trudno mówić o ośrodkach naukowych zajmujących się tą dziedziną w sensie teoretycznym. Niemniej jednak, z uwagi na fakt jej powstawania głównie w pracowniach holenderskich, można wymienić umiejscowione w tym kraju szkoły i instytucje zajmujące się między innymi tego rodzaju architekturą z Berlage Institute w Rotterdamie oraz Holenderskim Instytutem Architektury NAI na czele. Również, z uwagi na jej awangardowy charakter, do grona ośrodków zajmujących się konceptualizmem zaliczyć także należy Columbia University w Nowym Jorku (w którym Bernard Tschumi był przez wiele lat dziekanem), Harvard University w Bostonie (w którym Rem Koolhaas jest profesorem), Architectural Association w Londynie, a także duże miejskie ośrodki akademicko-wydawnicze takie jak Madryt, Barcelona, Zurych, Paryż i inne.

I.VI.

Stosowane pojęcia

Na użytek niniejszej pracy sformułowano i wykorzystano następujące pojęcia:

- *scenariusz* – opracowane w londyńskim Architectural Association w latach 70. XX w. specyficzne podejście do problemów architektoniczno-urbanistycznych, charakteryzujące się programowaniem rozłożonych w czasie działań architekta. Działania te mogą mieć charakter społeczno-socjologiczny (wtedy interwencja architekta może być prowokacją lub zachętą skierowaną do użytkowników architektury) lub projektowy (wtedy powstaje projekt budynku),
- *manipulacja programem* – dokonany przez architekta podział programu na wyrażnie wyodrębnione składniki lub jego połączenie w jedną całość,
- *matryca projektowa* - zasada organizująca ułożenie programu w budynku,
- *idea* – połączenie *manipulacji programem* przyszłego budynku i stworzonej specjalnie dla niego *matrycy projektowej*,
- *abstrakt* – syntetyczny projekt koncepcyjny będący konsekwencją wykorzystania *idei*.

1.

Przemiany ideowe w sztuce XX w.

1.1.

Modernistyczny przełom początku XX w.

Na przełomie XIX i XX w. sztuka uległa dużej przemianie. Z dziedziny będącej od czasów baroku pozbawioną niemalże nowych, awangardowych idei, przeistoczyła się w dziedzinę dynamiczną, rozwijającą w wielu kierunkach. Niewątpliwie proces ten był pochodną większych przemian, które ogarnęły cywilizowany świat. Rzeczywistość zmieniała się nie tylko w obrębie doktryn filozoficznych i odkryć naukowych, ale także w sensie politycznym, ekonomicznym i społecznym. Dawne systemy organizacji życia stały się nieadekwatne do nowych czasów. Także w sztuce nawiązywanie do tradycji i dziedzictwa odległych czasów stało się nieodpowiednie dla dynamicznie zmieniającej się sztuki początku XX w. Tradycja dla wielu artystów stała się wrogiem, z którym należało walczyć. Pasja – a czasem niemal wściekłość – skierowane przeciwko tradycji i nieustające poszukiwanie nowych wartości najpierw pojawiło się w sztukach wizualnych. To tutaj zaczęto zyskiwać publiczną aprobatę dla nowych idei¹. Sztuka *Nowego Ducha* – jak często nazywano ten burzliwy okres² – zaczęła odnosić pierwsze zwycięstwa, a z nią nowa architektura.

Artyści, we wcześniejszych wiekach zmieniając oblicze sztuki powoli i niemal niezauważalnie, w XX w. przeobrażili ją w dziedzinę bardzo dynamiczną. Teraz na wykonanie kolejnego kroku w rozwoju sztuki potrzebne były już nie dekady czy wieki, ale lata i miesiące. Pojęcia nowości i awangardy stały się synonimami sztuki dobrej i wartościowej. To, co było świeże – było warte uwagi; to co zostało zrealizowane dawno temu – szło szybko w zapomnienie, wzgardzone na długie lata. Zmiany zachodziły w każdej dziedzinie życia: w nauce, polityce, gospodarce. Ten proces wpływał na rozwój sztuki. Nowe kierunki pojawiały się i znikwały, artyści bezlitośnie walczyli ze swymi poprzednikami, wręcz z nich szydząc i kpiąc³. Impresjoniści, szokujący świat swoim własnym autorskim, czy też wręcz subiektywnym spojrzeniem, nieoczekiwanie z awangardy stali się ariergardą⁴. Eksperymentowanie, zapoczątkowane przez impresjonistów, stało się jedyną drogą uprawiania sztuki – i to zarówno dla tej zdającej się być racjonalną, i tej, która racjonalna na pierwszy rzut oka nie była. Świat był nieustająco zmieniany przez obie te opcje, wspólnie nazwane *modernizmem*⁵. Nieważne jak, ważne było tylko to, by wykazać się nowatorstwem. Nowatorstwo to często oznaczało poszukiwanie końca historii sztuki tj.: stworzenie ostatecznego dzieła artystycznego, po którym już nic więcej nie miałoby żadnego sensu. I pierwszy *ready-made* Duchampa, i *Czarny kwadrat* Malewicza, i monochromatyczne obrazy Rodczenki, i własne, zapuszkowane ekskrementy Manzoni, i *Wymazany rysunek de Kooninga* Rauschenberga, i wskazujący na niebo jako jego własne i największe dzieło Klein, i semantyczno-lingwistyczne ćwiczenia Kosutha, i zamknięta na głucho amsterdamska galeria Barry'ego, i malowana codziennie aktualna data Kawary są tylko nielicznymi przykładami licznej rzeszy dzieł dwudziestowiecznej sztuki dumnie głoszących – świadomie lub nieświadomie – swoim istnieniem koniec historii artystycznej⁶.

Czas w rozwoju sztuki – z długiego, linearnego i przewidywalnego – stał się krótki, rozproszony i nieprzewidywalny. Trwające dziesiątki lat *style* w sztuce i architekturze zastąpiły krótkotrwałe *ruchy*. To, co kiedyś było poparte teorią *post factum* – opisywane przez historyków sztuki z perspektywy wielu lat – teraz było wypowiedziane, a czasem wykrzyczane i wywalczone w publicznej bójce⁷ przez samych artystów często jeszcze przed stworzeniem pierwszego dzieła. Przyspieszenie było wielkie. Wiele z ruchów artystycznych i architektonicznych istniało tak krótko i było reprezentowanych przez tak skromną liczbę artystów, że zostało dostrzeżonych tylko przez wąską grupę specjalistów⁸. Koncentracja artystów nie na wizualnych walorach dzieła artystycznego,

¹ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.7.

² Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londyn 1948, s.12.

³ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909-1925*, Warszawa 1989, s.82.

⁴ Sarah Whitfield, *Fauvism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.11.

⁵ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.8.

⁶ Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

⁷ Zczego przykładem może być działalność futurysty Fillippo Marinettiego.

⁸ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.8.

ale na ideach i koncepcjach, stały stopniowo główną cechą dwudziestowiecznej sztuki. Nastąpiła – szeroko rozumiana – jej konceptualizacja.

1.2.

Tendencja konceptualna w sztuce XX w.

Nowoczesne, dwudziestowieczne ruchy artystyczne były intencjonalne, od początku swego istnienia zaprogramowane na osiągnięcie konkretnego celu⁹. Artyści kontynuowali kilkunastowieczną aspirację: starali się zerwać i zaprzeczyć starej antycznej zasadzie podziału sztuk na *artes liberales* i *artes vulgares* – czyli na sztukę wolną i wysublimowaną, do której stworzenia potrzebny była umysł człowieka, oraz na sztukę wulgarną, do której powstania niezbędne były tylko fizyczne, rzemieślnicze umiejętności. Wszyscy podpierali swoją wizualną działalność artystyczną niezliczoną ilością manifestów, deklaracji programowych, wydawanych pism i broszur, publicznymi spotkaniami, urządzanymi wspólnie wystawami. Nie do przecenienia były w tym procesie pojawiające się coraz to nowsze techniki medialne, masowość środków publicznego przekazu, wydawane specjalistyczne periodyki poświęcone sztuce, światowe imprezy będące przeglądami współczesnych osiągnięć artystycznych. Każdy ruch artystyczny był celowo wykreowany tak, by konkretne wartości wyrazić przy pomocy takich a nie innych działań plastycznych. W tym procesie uczestniczyli nie tylko artyści. Ważną rolę zaczęli spełniać teoretycy sztuki, nie opisujący już wydarzeń z przeszłości, ale komentujący wydarzenia teraźniejsze, czy też wręcz tę teraźniejszość tworzący. Przytoczyć tu można postacie: Guillaume Apollinaire’a – teoretyka kubizmu, Tristana Tsary – dadaisty preferującego używanie pióra i języka, André Bretona – teoretyka i współtwórcy surrealizmu, Fillippo Marinettiego – poety, który nie cofał się przez bójką w obronie futuryzmu, i Jeana Restany’ego – teoretyka francuskiego nowego realizmu¹⁰.

Istotą sztuki stały się manifesty i deklaracje. Artyści mówili i pisali, tworzyli teorie, inspirowali się z filozofią, socjologią, polityką, codziennym życiem. Tworzyli sztukę coraz bardziej wyrafinowaną intelektualnie, coraz częściej wymagali od odbiorcy przygotowania merytorycznego, wystawiając jego umysł na coraz większą próbę. Wygląd dzieła sztuki i tradycyjnie rozumiane poszukiwanie piękna nie były już jedynymi siłami napędzającymi rozwój sztuki. Strona wizualna została uzupełniona przez stronę intelektualną. Artyści, tworząc kolejne ruchy artystyczne, w swojej działalności zmierzali do konceptualizmu – kierunku, w którym w latach 60. i 70. XX w. zrezygnowano zupełnie z aspiracji estetycznych. W ciągu kilkudziesięciu lat, w sztuce światowej pojawiło się wiele nowoczesnych ruchów artystycznych. Ich liczba i różnorodność około połowy XX w. spowodowały zmęczenie i publiczności, i samych artystów. Przyszedł w końcu czas, gdy te kolejne rewelacje teoretyczne i wizualne nie miały już prawa bytu. Pojawiło się rozczarowanie materialnością sztuki, jej ciągle poszukiwanie nowości plastycznej stało się dla wielu artystów po prostu nudne¹¹. Nadszedł czas uproszczenia środków ekspresji. Na przełomie lat 50. i 60. XX w. pojawił się minimalizm – ruch w sztuce, w którym artyści postulowali użycie najmniejszej możliwej kombinacji kształtów, kolorów i materiałów¹², a potem, pod koniec lat 60., jeszcze na krótko postminimalizm – w którym twórcy te zminimalizowane środki wyrazu używali już nie według sformułowanej przez siebie logiki, lecz zgodnie z zasadami grawitacji i charakterem zastosowanych materiałów¹³. Dzieła sztuki minimalizmu i postminimalizmu były duże, proste i monochromatyczne. Oddziaływały na widza geometrycznie czystymi, ortogonalnymi formami. Artyści minimalizmu i postminimalizmu, mimo ogromnej bazy teoretycznej dla swojej twórczości, ciągle jeszcze poszukiwali materialnych, najbardziej odpowiednich dla założonych tez form. Ich fizyczność była dla artysty co najmniej tak samo ważna jak ich teoretyczna podbudowa.

⁹ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.9.

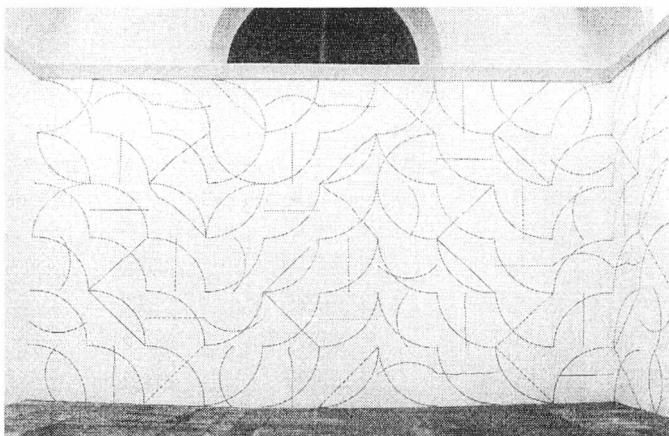
¹⁰ Tamże, s.9; Ewa Izabela Nowak, *Krytyk sztuki planetarnej*, arteon 2(22), s.14-17.

¹¹ Susi Gablik, *Minimalism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.244.

¹² Tamże, s.246.

¹³ Lisa Phillips, *The American Century 1950-2000*, Nowy Jork 2000, s.186.

Kierunkiem, w którym teoria stała się najważniejsza, a materialność nieistotna, stał się, powstały na przełomie lat 60. i 70. XX w., konceptualizm. *W sztuce konceptualnej idea jest najważniejszym aspektem pracy. Kiedy artysta posługuje się konceptualnym procesem tworzenia dzieła artystycznego to znaczy, że wszystkie rozstrzygnięcia dotyczące fizycznych aspektów dzieła sztuki są tylko i wyłącznie obiektywną pochodną przyjętej przez artystę idei. Idea staje się maszyną, która robi sztukę* – pisał działający zarówno w obszarze sztuki minimalizmu, jak i konceptualizmu Sol LeWitt¹⁴ w artykule *Paragraphs on conceptual art* w czasopiśmie „Artforum” z roku 1967¹⁵. Według niego – i innych teoretyków – artyści powinni komentować kondycję świata nie za pośrednictwem pędzla i dłuta, ale za pośrednictwem idei. Konceptualistów nie interesowała materialność sztuki, widzialny obiekt był tylko medium potrzebnym do przekazania artystycznej myśli¹⁶. Nie fizyczność dzieła sztuki stanowiła o jego wartości, ale powstała w głowie artysty idea. Obiekt – o ile powstawał – był tylko dokumentacją tej idei, jej najprostszą i najbardziej efektywną rejestracją. Był lakonicznym i zwięzłym zapisem pozbawionym jakiejkolwiek aspiracji plastycznej. Sztuka przestała przynosić artystom i widzom przyjemność estetyczną, stała się przyjemnością intelektualną. Konceptualizm nie był nowym stylem wizualnym, był raczej komentarzem, do tego, czym jest i powinna być sztuka. Podważył odwieczną zasadę artystyczną, według której dzieło sztuki jest unikalnym przedmiotem, który można kupić lub zobaczyć w muzeum¹⁷. W sztuce konceptualnej artysta był tylko, lub aż, dostarczycielem pomysłów i refleksji, nie dbał o to, kto wykona – jeżeli były one w ogóle potrzebne – fizyczne czynności związane z widzialną rejestracją ich powstania¹⁸.



Rys. 001.

Sol LeWitt, *Wall Drawing No. 146. All two-part combinations of blue arcs from corners and sides, and blue straight, not straight and broken lines*, 1972.

Nie można jednak sztuki konceptualnej mylić z jej dematerializacją. Idea, sam pomysł, nie był w stanie zastąpić przedmiotu materialnego. Nie był to pomysł na dzieło sztuki, na jego wygląd, wielkość, fakturę, kolor i sposób wykonania, ale komentarz na temat kondycji świata oraz, w szczególności, samej sztuki – wywodzący się zarówno z życia codziennego, jak i z życia wyrafinowanego naukowo i filozoficznie. Jeżeli nie policzyć skrajnych przypadków, wizualizacja tego pomysłu praktycznie zawsze stawała się zwykłą koniecznością. Nie ona jednak była celem i esencją zamierzeń artystycznych, nie ona była wspólnym mianownikiem dla wysiłków artystów z całego świata zjednoczonych pod wspólną oraz nie do końca określoną nazwą konceptualizmu. Była nią czysta myśl – różnego rodzaju i pochodzenia¹⁹.

¹⁴ Sol LeWitt (1928-) – artysta amerykański związany z minimalizmem i konceptualizmem.

¹⁵ Sol LeWitt, *Paragraphs on conceptual art* [w:] Alexander Alberro, Blake Stimson edytorzy, *Conceptual art: a critical anthology*, Londyn 1999, s.12.

¹⁶ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.124.

¹⁷ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londyn 1998, s.4.

¹⁸ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.128.

¹⁹ Tamże, s.125.

1.3.

Związki sztuki i architektury

Przez wieki style w architekturze istniały równolegle z analogicznymi stylami w sztuce i innymi przejawami twórczej działalności człowieka. Dziedziny te wzajemnie się uzupełniały. Artyści wspólnie z architektami, poetami, pisarzami, muzykami i filozofami tworzyli nie tyle prądy artystyczne, co raczej światopoglądowe. O ile początek XX w., mimo swych fundamentalnych przemian, tę tendencję podtrzymywał, tak zwrócić należy uwagę na zdecydowanie większą świadomość artystów towarzyszącą tej relacji. Duża liczba wspólnie pisanych manifestów i organizowanych publicznie dyskusji oraz ich merytoryczna różnorodność potwierdzają tezę o bezprecedensowej dynamice i różnorodności tego zjawiska. Wspólne działanie artystów przyczynić się miało do stworzenia totalnej wizji nowych rzeczywistości – nowych w każdym przejawie ludzkiej działalności. Takich wizji powstało na początku XX w. wiele: w przeciwieństwie do okresów historycznych (takich jak gotyk, renesans, barok itp.) istniały często równolegle, mając bardzo gwałtowną, krótkotrwałą egzystencję²⁰.

Wspólna działalność przedstawicieli różnych dziedzin artystycznych na początku XX w. dotyczyła nie tylko zagadnień artystycznych. Podmiotem tej działalności był człowiek i jego godność w nowoczesnym, gwałtownie zmieniającym się świecie. Wielu artystów – w tym architektów – walczyło o jakość życia całych społeczeństw. Starali się nowy, dynamiczny świat wziąć pod swoją kontrolę, kształtując go według własnej wiedzy i intuicji. Tworzyli wielkie *narracje*, scenariusze przyszłego życia w cywilizowanym świecie. Choć ich wspólne, utopijne w charakterze, wysiłki skazane były na niepowodzenie, nie poszły jednak na marne. Wiara artystów i ich dzieła, a przede wszystkim spójność teorii i praktyki, nie pozostały bez wpływu na ówczesną i teraźniejszą rzeczywistość. We wszystkich ruchach światopoglądowych początku XX w., zebranych pod wspólną nazwą modernizmu, zawarte było przekonanie, że nowoczesny świat da się zaprogramować, kontrolować, zaprojektować, przewidzieć do najdrobniejszego detalu. Przekonanie to okazało się fałszywe²¹. O ile jednak efemeryczne lub niewielkie wymiarami ślady tych poglądów – dzieła malarstwa, rzeźby, poezji, muzyki i innych dziedzin artystycznych – znalazły swoje miejsce w elitarnych w swoim charakterze, zamkniętych muzeach, bibliotekach i salach koncertowych, tak ślady trwałe – architektoniczne – do tej pory w najróżniejszych formach stanowią części naszych współczesnych miast.

Jednak krótko po drugiej wojnie światowej idee artystów – ciągle uważających awangardyzm za synonim dobrej sztuki – stały się zbyt nowatorskie dla architektów. Architekci w wojnie, a raczej w jej konsekwencjach, zobaczyli kolejną możliwość zastosowania, a może raczej sprawdzenia, swoich totalnych wizji nowego społeczeństwa i nowego człowieka. Dla nich wojna była rzeczą pozbawioną sensu, chaotyczną i irracjonalną – dlatego ich reakcja była bardziej racjonalna niż kiedykolwiek. Rzeczywistość powojenna stała się ich wymarzoną szansą: wymagała od nich pracy taniej i szybkiej, odbudowy efektywnej i logicznej. Artyści zareagowali inaczej: dla nich wojna była konsekwencją właśnie tego, na co architekci tak naprawdę dostali społeczne przyzwolenie po 1945 roku: modernistycznych, totalnych, racjonalnych ruchów światopoglądowych, owych wielkich narracji i scenariuszy. Dlatego artyści stali się irracjonalni tak bardzo, jak to tylko było możliwe, stali się intuicyjni, melancholijni lub agresywni, zapatrzeni we własne uduchowione przeżycia. Przestali być demiurgami kreującymi nowe życie²².

²⁰ Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909-1925*, Warszawa 1989.

²¹ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988.

²² H. H. Arnason, Marla F. Pratcher, *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*, Nowy Jork 1998; Petera Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991.



Rys. 002.

Nauczyciele Bauhausu: między innymi Walter Gropius, Oscar Schlemmer, Wassily Kandisky, Paul Klee, Marcel Breuer, Lyonel Feininger.

Drogi poszukiwań twórczych artystów i architektów po drugiej wojnie światowej rozeszły się bezpowrotnie. Architekci pozostali przy dogmatach modernizmu, artyści kontynuowali przedwojenne, dynamiczne poszukiwania nowych wątków. Gdy przez łamy fachowych miesięczników artystycznych przewijały się nieustannie nowe nazwiska, nowe teorie i nowe ruchy, architekci na całym świecie projektowali budynki w tym samym monotonnym stylu międzynarodowym. Gdy artyści w dalszym ciągu przeciwstawiali się swoim największym nauczycielom i mistrzom, ciągle poszukując nowości i coraz większej wirtuozerii plastycznej i umysłowej, nowe pokolenia architektów trwały w uwielbieniu dla starych, przedwojennych jeszcze mistrzów. Gdy ostatecznie w połowie lat 60. XX w. w wyniku długotrwałych i złożonych procesów w sztuce pojawił się konceptualizm, w architekturze dopiero wtedy można było zaobserwować pierwsze oznaki rozczarowania powstałymi jeszcze przed wojną dogmatami modernizmu²³.

²³ H. H. Arnason, Marla F. Pratcher, *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*, Nowy Jork 1998; Petera Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991.

1.4.

Wielkie narracje przedwojenne – kubizm, puryzm, futuryzm, neoplastycyzm, suprematyzm i konstruktywizm, bauhaus, dada i surrealizm

Dziewiętnastowieczna rewolucja przemysłowa stała się powodem wielkiej wiary w twórcze możliwości ludzkości. Człowiek znowu poczuł, że jest w stanie wykreować rzeczy całkowicie nowe, wynikające z potrzeb i charakteru współczesności. Wprowadzane w codzienne życie nowe wynalazki powstawały jednak w rzeczywistości, w której elementy pochodzące z różnych epok zestawiano ze sobą bez żadnego logicznego porządku. W XIX w. zjawisko to przybrało rozmiary karykatury, szczególnie na tle technologicznych i cywilizacyjnych osiągnięć epoki. Według barwnych opisów tego okresu buchające parą pociągi przyjeżdżały na zbudowane w stylu neogotyckim dworce, telefony dzwoniły w neobarokowych wnętrzach, automobile jeździły pośród budynków przytłaczających nadmiarem detalu, ornamentu i faktury. Świat stawał się nowoczesny, a mimo to wciąż używał starych wzorców architektonicznych i artystycznych²⁴.

Pierwsze nowe języki plastyczne, bardziej adekwatne do coraz bardziej nowoczesnej rzeczywistości, ostatecznie zaczęły powstawać w początku XX w. Języki te – według założeń teoretycznych – miały być uniwersalne, ich zasady miały być wykorzystywane we wszelkich przejawach artystycznej działalności człowieka: od architektury, poprzez sztukę, aż do literatury i muzyki. Ich stworzenie nie było łatwym zadaniem, nie od razu również nowe style wyrażały ducha epoki. Te pierwsze – takie jak fowizm i ekspresjonizm – tylko sprzeciwiały się kakofonii kształtów, faktur i detali eklektycznych, nieśmiało tylko zapowiadając to, co później nazwano powszechnie modernizmem. Tak właśnie po latach zrozumiana została również wciąż ornamentacyjna, ale spójna jako architektoniczna i artystyczna doktryna secesji, znana również z niemieckiej Jugendstil i z francuskiej Art Nouveau²⁵. Tak też zapewne należy rozumieć jeszcze wcześniejsze malarskie eksperymenty Williama Turnera, Vincenta Van Gogha, impresjonistów i wreszcie Paula Cézanne’a, André Deraina i Henry Matisse’a²⁶. Dopiero ruchy powstałe później – kubizm, puryzm, futuryzm, neoplastycyzm, suprematyzm i konstruktywizm, bauhaus, dada i surrealizm – stały się świadomą reakcją artystów na zmiany.

Pierwszy ze nowoczesnych ruchów – fowizm – powstał dzięki grupie malarzy, których łączyły nie wspólne deklaracje i pisane manifesty, lecz podobne zainteresowania plastyczne. Dzikie (to od tego słowa pochodzi francuska nazwa ruchu)²⁷ kolory i zdynamizowana kompozycja były protestem przeciwko akademizmowi w malarstwie. Na przestrzeni lat 1905-08 Henry Matisse, André Derain i Maurice Vlaminck uprawiali malarstwo, które charakteryzowało niezwykle nasycenie kolorystyczne, często dobrane do danego przedmiotu wbrew jego naturze, którego powodem były wyłącznie subiektywne odczucia artysty. Fowizm w sztuce nie miał swojego odpowiednika w architekturze²⁸.

Ekspresjonizm był ruchem, którego trzon stanowiły w latach 1905-10 dwie grupy: Die Brücke w Dreźnie i Der Blaue Reiter w Monachium. Ekspresjoniści używając różnych środków wyrazu – w tym także po raz pierwszy abstrakcji i zmiany naturalnego kształtu – wyrażali swoje wewnętrzne odczucia, opierając się na prostych i wyraźnych gestach i przedstawieniach. Robili to – w odróżnieniu od intuicyjnych impresjonistów i agresywnych fowistów – w pełni świadomie. Zainteresowani kreacją swojej własnej, emocjonalnej jaźni, dążyli do stworzenia innej, lepszej rzeczywistości dla ogółu ludzkiego. Bardziej znani poprzez swoich malarzy – Edwarda Muncha, Emila Noldego, Oskara Kokoschkę, Wassily’ego Kandinsky’ego, Paula Klee – stworzyli również interesującą, irracjonalną w charakterze architekturę. Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, Brunon i Max Tautowie, Herman Finsterlin swoje odczucia oddawali poprzez wizjonerską,

²⁴ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.12-14.

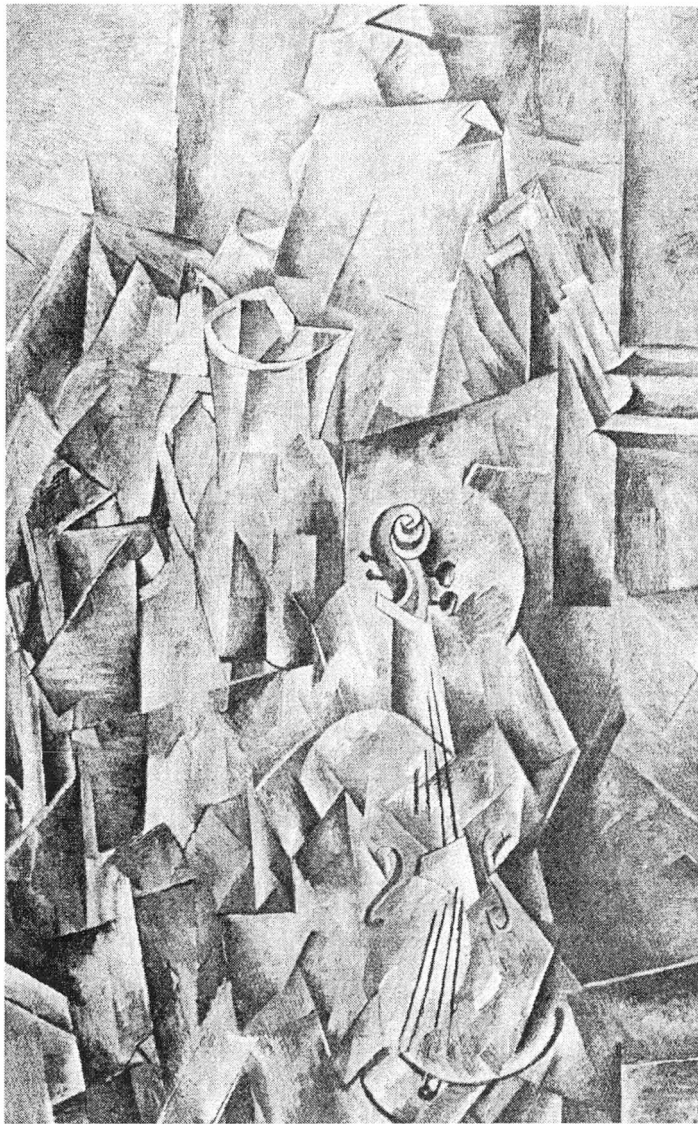
²⁵ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.43-61.

²⁶ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988.

²⁷ Po francusku *fauves* oznacza dzikie bestie.

²⁸ Sarah Withfield, *Fauvism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.11-29; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

dynamiczną i daleką od ortogonalności formę, niezrozumiałą geometrię, pogięte płaszczyzny i kanciaste, łamane krawędzie. Swoje marzenia o nowym świecie wyrażali budowlami niespokojnymi i monumentalnymi, jak góry wznoszącymi się ku niebu. W utopijno-moralistycznej wizji przebudowy świata pragnęli przywrócić człowiekowi harmonię z otoczeniem²⁹.



Rys. 003.
Georges Braque, *Still-life with Herrings*, 1909-11.

Kubizm często uważany jest przez historyków za największy z przełomów, jaki dokonał się w dwudziestowiecznej sztuce. Był tak radykalny i tak gwałtowny, że architekci podążyli za malarzami i rzeźbiarzami dopiero po pewnym okresie, tworząc formy pełne sprzeczności. Kubiści nie chcieli odtwarzać świata widzialnego, chcieli – na jego fundamencie – swój własny świat dopiero stworzyć, opisać, namalować, wyrzeźbić. Malarze nie myśleli o obrazie w sposób dwuwymiarowy – każdy przedmiot przedstawić chcieli trójwymiarowo, w wielu równocześnie obliczach, wprowadzając na płaskie płótno przestrzeń. Tło dla nich nie było sprawą drugorzędną, rodzajem wypełnienia pomiędzy przedmiotem a krawędzią płótna. Przedmiot i tło nie były odseparowane, trwały w ciągłym ruchu, przenikając się wzajemnie. Rzeźba nie była materią

²⁹ Norbert Lynton, *Expressionism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.30-49; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.24-27.

osadzoną w pustce, lecz często wyrażona była pustką. Artyści po raz pierwszy stworzyli nową rzeczywistość – trójwymiarową, nieokreśloną, nie do końca zrozumiałą. Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Aleksander Archipenko w latach 1907-14 odkrywali nowy, ale pozbawioną jeszcze treści społecznych rzeczywistość. W kreacji architektury kubistycznej główną rolę odegrało praskie środowisko architektoniczne, które zdołało stworzyć kilka kubizujących budynków. O ile Picasso i Braque zdołali w dwuwymiarowy obraz włożyć wymiar trzeci i czwarty – pokazując przedmiot w sekwencji czasowej, z kilku stron jednocześnie – tak architektura zyskała tylko i wyłącznie krystaliczny w charakterze ornament elewacyjny, w żaden sposób nie kreujący nowych jakości przestrzennych³⁰.

W swoich założeniach puryzm miał być dopełnieniem rozwoju kubizmu w sensie plastycznym i jednocześnie jego kluczowym uzupełnieniem w sensie społecznym. O ile kubiści, jak twierdzili, poszukiwali pewnych wartości, tak puryści zapewniali, że je odnaleźli. Zainteresowani czystością i zwięzłością wypowiedzi, puryzm kubistyczną przestrzeń malarską zagospodarowywał obiektami nie zwielokrotnionymi w swoim przedstawieniu, ale przedstawieniem najlepszym z możliwych, w najbardziej szczerzy sposób wyrażający istotę przedmiotu. Purystyczny obraz nigdy nie stanowił odbicia rzeczywistości składającej się z wielu bytów, był raczej zbiorem wyidealizowanych wyobrażeń o poszczególnych bytach. Zafascynowany racjonalizmem, nauką, cywilizacją i jej zdobyczami, puryzm był sztuką bardzo precyzyjną. Poszukiwał języka uniwersalnego, obiektów – a także ludzi i ludzkich zachowań – typowych, dających się określić, zmierzyć i przewidzieć. Efektem tych poszukiwań miał stać się dający się zaprogramować świat. Wszelkie przedmioty i przejawy ludzkiej aktywności, podobnie jak ostatnie zdobycze cywilizacji, miały być zuniformalizowane w swej formie. Dlatego purystyczne obrazy wypełnione były przedmiotami dobrze znanymi każdemu cywilizowanemu człowiekowi, u których zależność pomiędzy formą i funkcją osiągnęła idealną równowagę. Główni przedstawiciele puryzmu, Amédée Ozenfant i Le Corbusier, w latach 1918-1925 malowali niemal wyłącznie butelki, szklanki, talerze, skrzypce i gitary – *przedmioty-typy*, jak je nazywali³¹.

Le Corbusier purystyczne teorie zastosował równocześnie w architekturze. Ona również miała stać się powszechna i typowa, realizowana szybko i skutecznie. Tak jak w sztuce, forma miała być dopełnieniem funkcji: mieszkanie – i nie tylko mieszkanie – miało być kolejną precyzyjnie zaprojektowaną maszyną do spełniania typowych ludzkich potrzeb. Purystyczna architektura w poszukiwaniu uniwersalności odrzuciła skomplikowane, nieracjonalne kształty, wzorując się na czystych geometrycznie budowlach antycznych. Ortogonalna, gładka i pozbawiona ornamentu, jasna i surowa, człowiekowi żyjącemu w nowych czasach miała dać słońce, przestrzeń i dużo zieleni, wydzielając jego miejsce zamieszkania od miejsca pracy i miejsca korzystania z dobrodziejstw cywilizacji. Spontanizm i przypadek były w takiej architekturze wykluczone³².

Futuryzm, trwający od roku 1909 do roku 1914, był prawdopodobnie najbardziej gwałtownym i najbardziej radykalnym dwudziestowiecznym ruchem artystycznym. Stworzony we Włoszech, kraju niezwykle ważnym pod względem artystycznych tradycji, deklarował z tymi tradycjami całkowite zerwanie. Futuryści zafascynowani byli cywilizacją, odrzucali historię i pamięć. To, co nieruchome i statyczne, dla futurystów było niezgodne z charakterem współczesności, to, co było gwałtowne, niestabilne i agresywne, było dla nich przedmiotem podziwu. Futuryści nie byli zainteresowani formą. Interesowała ich raczej natura nowych czasów: prędkość, głośność, zmienność, dynamiczność. To właśnie te cechy chcieli pokazać futuryści. Znani przede wszystkim jako grupa malarsko-poetycka – Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini – nie ukrywali swoich podobnych poglądów na pozostałe sfery twórczej aktywności człowieka. Także na architekturę, gdzie rolę głównego wizjonera futurystycznego

³⁰ John Golding, *Cubism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.50-78; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.28.

³¹ Christopher Green, *Purism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.79-84; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

³² Przemysław Trzeciak, *Przegląd architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.224-261.

miasta przejął Antonio Sant'Elia. Jego *Manifest architektury futurystycznej* było dziełem gloryfikującym nowe czasy, jego twórczość była skomplikowana, nie do końca sprecyzowana geometrycznie, w założeniu nietrwała, przeznaczona tylko dla jednej generacji³³. Była nie tylko wytworem pragmatyzmu, ale też działaniem intuicyjnym, ekspresyjnym, wyrazem mechanistycznego, gwałtownego świata. Miasto miało być jak hałaśliwy plac budowy, ruchliwy i dynamiczny. Miało się nieustannie zmieniać. W tej zmienności nie chodziło futurystom o formy, ale o nowy sposób działania architektury – wytworzonej przy pomocy najnowocześniejszych zdobyczy cywilizacji³⁴.



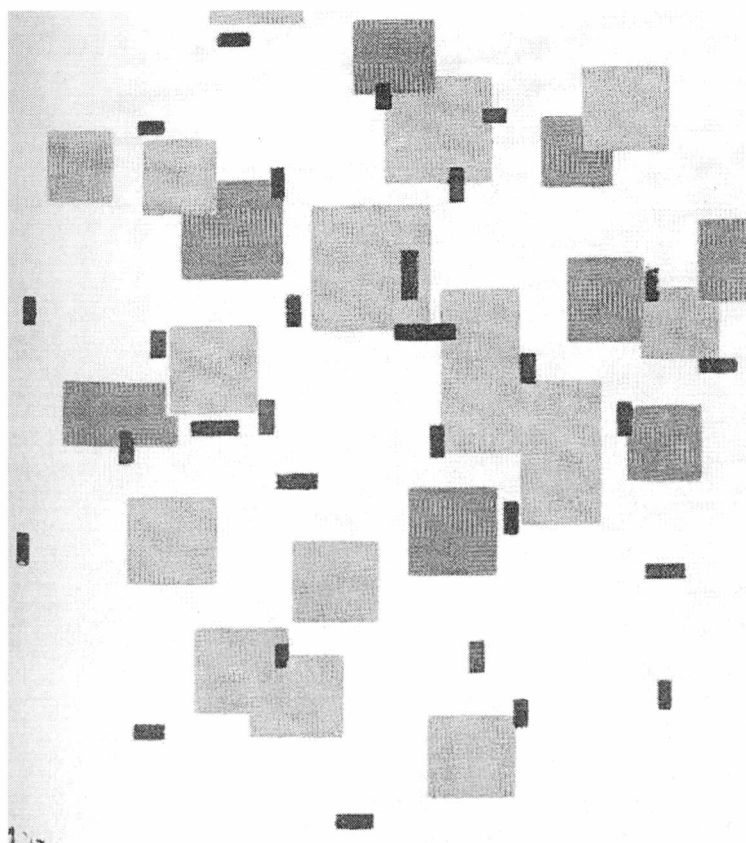
Rys. 004.
Umberto Boccioni, *The Noises of the Street Invade the House*, 1911.

Artyści i architekci neoplastycyzmu, przede wszystkim Theo van Doesburg i Piet Mondrian, w latach 1917-31 nie szukali w swojej sztuce indywidualnej ekspresji, ale dającego się kontrolować i pozbawionego wszelkich skrajności systemu uniwersalnych wartości i środków przekazu zrozumiałych dla nowoczesnego społeczeństwa. Abstrakcja, odejście od dobrze znanej rzeczywistości były dla nich moralnym przymusem, a nie formalną grą elementów plastycznych. Abstrakcja ta wyrażona była formami spokojnymi i wyważonymi, znajdującymi się w stanie równowagi. Proces zamiany teorii na praktykę – najczęściej wyrażoną ortogonalną geometrią – miał być podwaliną języka używanego przez nowy, lepszy świat, będący ostoją nowoczesności i prostoty. Ów uniwersalny w zamierzeniu język nazwany został *De Stijl* – czyli po prostu Styl. I w malarstwie, i w rzeźbie stopniowo artyści redukowali środki wyrazu, przechodząc od literalnej opowieści o przedmiotach do kompozycji czysto abstrakcyjnej, ciągle jednak przekazując zamierzone relacje przestrzenne. Artyści doprowadzając język *De Stijl* do ostateczności – do prostokątnego układu współrzędnych i do kilku podstawowych barw – zawsze poszukiwali ekwilibrum pomiędzy pionem i poziomem, pomiędzy różnymi siłami i kierunkami. Nie pozostawiali sobie miejsca na improwizację, polegali wyłącznie na wyrachowaniu i zamiarach. W architekturze

³³ Według futurystów wszelką historię należało niszczyć i nieustannie budować nowe rzeczy.

³⁴ Norbert Lynton, *Futurism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.97-105; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.29.

tylko przez krótki czas dzięki pracom De Stijl był również poszukującym równowagi przestrzennej stylem architektonicznym. Zaledwie kilka zrealizowanych budynków dało możliwość przetestowania ideałów neoplastycyzmu w realnym świecie. Ostatecznie De Stijl stał się, przede wszystkim w pracach Jacobusa Ouda, tym, co nazwane zostało później stylem międzynarodowym – architekturą racjonalną, logiczną i ekonomiczną³⁵.

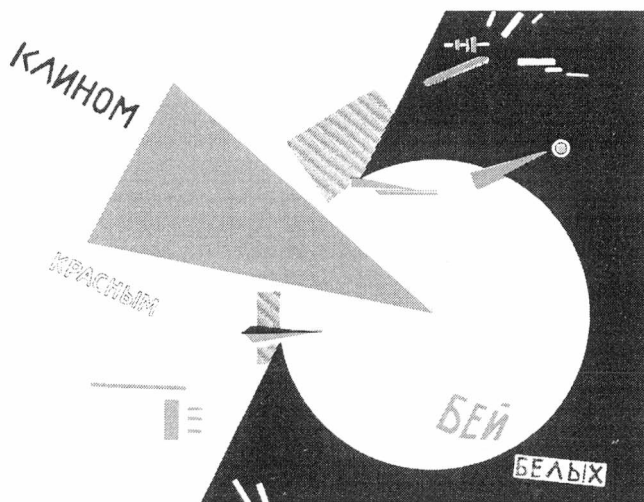


Rys. 005.
Piet Mondrian, *Composition in Colour A*, 1917.

Podobne założenia jak De Stijl miały rosyjskie ruchy zwane suprematyzmem i konstruktywizmem, których przedstawiciele byli szczególnie aktywni pod koniec lat 10. i w latach 20. XX w. Suprematyści również poszukiwali niezależnego od czynników zewnętrznych, uniwersalnego pod każdym względem języka. Konstruktywiści – jak sama nazwa już sugeruje – szukali metod konstrukcji dzieła sztuki podobnych do metod inżynierskich, racjonalnych i precyzyjnych. Suprematyści odwoływali się do podświadomości, konstruktywiści podświadomość odrzucali na rzecz w pełni świadomej kalkulacji rozumu. Suprematyści byli raczej nastawieni na sztukę w czystej postaci, służącej przede wszystkim doznaniom estetycznym i duchowym, konstruktywiści pragnęli konstruować nową rzeczywistość w sposób przede wszystkim funkcjonalny i ekonomiczny. Suprematyzm pozostał malarski nawet wtedy, gdy zaczął być używany do ozdoby ceramiki i tkanin, konstruktywizm służył uprzyjemnianiu życia w technologiczny sposób. Choć przedstawiciele obydwu ruchów często spierali się ze sobą, nie ulega wątpliwości, że również znakomicie się uzupełniali, tworząc w sprzyjających warunkach politycznych (po Rewolucji Październikowej) realizowany przez nowe władze program światopoglądowo-artystyczny. Nowa sztuka przez kilka lat (1918-1925) była wszędzie widoczna: na ulicach, w gazetach, na ubraniach i plakatach. Z tej przychylnej atmosfery korzystali również architekci: Ivan Leonidow, bracia

³⁵ Kenneth Frampton, *De Stijl* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.141-159; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.31-34.

Wiesninowie, Konstantin Mielnikow, El Lissitzky. Ich architektura była racjonalna, prosta i ekonomiczna. Oparta na prostych bryłach była ważnym narzędziem tworzenia się nowego, radzieckiego społeczeństwa³⁶.



Rys. 006.
El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919.

Najbardziej kompleksową próbą stworzenia nowego świata była niemiecka szkoła artystyczna Bauhausu, działająca w latach 1918-1933. Credo szkoły brzmiało: *Bauhaus dąży do koordynacji wszelkich wysiłków twórczych, by osiągnąć w nowej architekturze zjednoczenie szkolenia artystycznego i projektowania (design). Ostatecznym, choć odległym celem Bauhausu jest kolektywne dzieło sztuki – Budowla – w której nie ma różnicy pomiędzy sztukami strukturalnymi a dekoracyjnymi.*³⁷ Zatem zasadą Bauhausu stało się zespolenie wszelkich sztuk, nie tylko wizualnych. Dzięki wysiłkom pierwszego dyrektora szkoły Waltera Gropiusa, w Bauhausie udało się skupić znakomitych nauczycieli – wybitnych architektów, malarzy, rzeźbiarzy, drukarzy, fotografików, tkaczy, reżyserów i kompozytorów. Wszystkie dziedziny sztuki, pod patronatem architektury, miały stworzyć nowy, bardzo racjonalny język artystyczny. Język ten służyć miał do wytwarzania racjonalnych przedmiotów codziennego użytku wykonanych przy pomocy najnowocześniejszych technik, w zgodzie z zasadami ekonomiki wytwarzania i powszechnej dostępności. Architektura Bauhausu nie różniła się od konstruktywizmu i De Stijl. Podobnie jak one, była bardzo prosta, ortogonalna, najczęściej biała, zupełnie pozbawiona ornamentu, wyposażona w przedmioty i infrastrukturę wykonaną według tych samych nowoczesnych zasad³⁸.

Ostatnimi ważniejszymi narracjami powstałymi przed drugą wojną światową były dada i surrealizm. Właściwie trudno je już określać słowem narracja. Obydwa były już skierowane nie przeciwko eklektycznej przeszłości, ale przeciwko konstruktywnym ruchom modernistycznym. Dada była – jak to nazywali sami założyciele – antystylem, negacją skierowaną przeciwko coraz bardziej racjonalnemu i ucywilizowanemu światu. Jego jedyną zasadą był całkowity brak zasad, jego logiką – nieprzewidywalność, spontaniczność, brak odpowiedzialności. Na przestrzeni lat 1916-23 artyści Dada – Tristan Tzara, Hans Arp, Francis Picabia, Hans Richter – stworzyli wielką liczbę antydział sztuki: antyobrazów, antyrzeźb, antypoematów, które charakteryzowały się ogromną swobodą twórczą w doborze technik i materiałów. Jedynym architektonicznym dziełem dadaizmu była, umieszczona we własnym domu przez Kurta Schwittersa, struktura nazwana *Merzbau* –

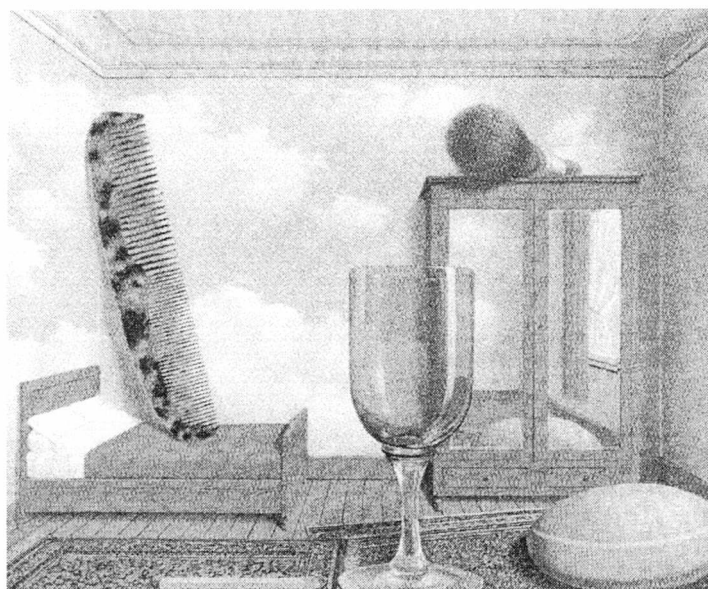
³⁶ Aaron Scharf, *Constructivism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.160-166; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.34-36.

³⁷ Walter Gropius, *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar* [w:] Ulrich Conrads edytor, *Programs and manifestos on the 20th-century architecture*, Cambridge 1990, s.50.

³⁸ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.143-150; Jürgen Tietz, *Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Kolonia 1998, s.33.

dynamiczne zestawienie różnorodnych kształtów tworzące swoistą wieżę w trzykondygnacyjnym wnętrzu³⁹.

O ile dadaizm był ruchem o zabarwieniu negatywnym, tak cechą charakterystyczną surrealizmu była pozytywna chęć poprawienia istniejącego świata dzięki siłom niezależnym od umysłowości człowieka. Głównym założeniem surrealizmu, często określanego jako spadkobiercy dadaizmu, było przede wszystkim skoncentrowanie artysty na roli podświadomości w akcie twórczym. Surrealiści początkowo odrzucali świadomość i stworzoną dzięki niej racjonalność, do tworzenia swoich dzieł wykorzystując różne techniki psychoanalizy popularnego w tamtych czasach wiedeńskiego psychiatry Sigmunda Freuda oraz metodę automatyzmu, która przyzwalała na zapis dowolnych wrażeń bez jakiegokolwiek refleksji. Dzieła Maxa Ernsta, Francisca Picabii, Hansa Arpa, André Massona, Man Raya i innych artystów surrealizmu w latach 20. i 30. XX w. były wyjątkowe nie dzięki zastosowanej modernistycznej świadomości, ale dzięki całkowitemu poddaniu się siłom wewnętrznym artysty. Z kolei dzieła Salvadora Dali, Jeana Miró i Rene Magritte'a – pochodzące z tzw. drugiej fazy surrealizmu, z lat 30. i 40. XX w. – były świadomym przetworzeniem podświadomych impulsów. Z tego okresu pochodziły jedyne, większe niż prostokąt malarskiego płótna, efekty działalności surrealistów: głośne wystawy i aranżacje scenograficzne kilku filmów⁴⁰.



Rys. 007.
René Magritte, *Personal Values*, 1929.

Naszkicowane powyżej modernistyczne kierunki artystyczne są najważniejszymi powstałymi jeszcze przed drugą wojną światową. Z wyjątkiem fowizmu, w każdym przypadku sztuka i architektura tworzyły wzajemnie się uzupełniającą całość. Za każdym niemalże razem idee architektoniczne nie pozostawały w tyle za ideami artystycznymi. Kierunki najbardziej konstruktywne – De Stijl, suprematyzm/konstruktywizm, puryzm, futurizm i szkoła Bauhausu – stworzyły bardzo rozbudowane systemy światopoglądowe, których architektura była niezwykle istotnym, jeżeli nie najważniejszym elementem. W systemach tych proponowano stworzenie nowych rzeczywistości, opartych na nowoczesnych i racjonalnych zasadach. W przeciwieństwie do artystów, których twórcza aktywność nie była niczym limitowana, architekci tylko niektórych z nich otrzymali szansę sprawdzenia – w bardzo ograniczonej skali – swoich teoretycznych założeń w warunkach rzeczywistości. Możliwość taką na dużą skalę otrzymali dopiero po drugiej wojnie światowej.

³⁹ Dawn Ades, *Dada and surrealism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.110-137; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

⁴⁰ Dawn Ades, *Dada and surrealism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.110-137; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

1.5.

Sztuka po drugiej wojnie światowej – ekspresjonizm abstrakcyjny, pop-art, nowy realizm, arte povera, happening i performance, op-art i sztuka kinetyczna, land-art, minimalizm, postminimalizm

Druga wojna światowa zmieniła wiele w światowej sztuce. Dotychczasowe centrum artystycznych awangard – Paryż – przeniesione zostało do Nowego Jorku. O tej zmianie zdecydowało wiele czynników: począwszy od faktu masowej emigracji dużej grupy europejskich artystów wskutek przedwojennych prześladowań i wojennej okupacji, a skończywszy na wieloletnim, praktycznie niezakłóconym przez wojnę rozkwitem gospodarczym i społecznym USA. Choć ciepło przyjęci przez środowisko amerykańskie, artyści europejscy uznani zostali jednocześnie za nieco przebrzmiałe i zbyt europejskie gwiazdy, nie potrafiące przystosować się do już wtedy konsumpcyjnego społeczeństwa amerykańskiego⁴¹.

O ile architektura amerykańska została przez emigrantów europejskich zmieniona i w dużym stopniu z europejskim duchem powszechnej odbudowy uformowała wspólny front⁴², tak awangardowe środowiska amerykańskiej sztuki w latach czterdziestych nie tworzyły kolejnych narracji, stając się tylko jednym z elementów, dosyć pasywnym społecznie, niczym niezakłóconego dobrobytu i składnikiem demokratycznej wolności słowa. Od tego momentu w Europie i przede wszystkim w Ameryce pojawiła się duża liczba kolejnych prądów artystycznych. Podobnie jak przedwojenne wielkie narracje, istniały one równolegle i niezależnie od siebie, stanowiąc niebywale pluralistyczny zbiór poglądów i postaw. Artyści, bazując często na przeciwstawnych ideologiach, nie próbowali już zmieniać świata, co najwyżej go – pozytywnie lub negatywnie – komentowali. Często robili to w sposób wyrafinowany i daleki od bezpośredniości, swoje przesłanie sugerując tylko użytą formą i materiałem⁴³. Dwie główne tendencje charakteryzowały powojenną sztukę aż do czasu powstania pierwszych dzieł konceptualnych. Pierwsza polegała na tym, że artyści wynosili życie ponad sztukę, zacierając często granice pomiędzy tymi dwoma rzeczami i łącząc różne ich aspekty w jedną, artystyczną całość. W drugiej tendencji artyści wychodzili ze starego założenia tworzenia sztuki dla sztuki, zaprzeczając w ten sposób twierdzeniu, że sztuka wywodzi się z życia⁴⁴. Wszystkie naszkicowane w późniejszej części niniejszego rozdziału przedkonceptualne kierunki artystyczne – od ekspresjonizmu abstrakcyjnego aż po postminimalizm – mieszczą się w tym schemacie.

Sztuka w pracach wielu artystów stała się dziedziną niekomunikatywną, przeciwstawiającą się uznanym przez wieki estetycznym standardom, zawierającą *elementy przekory, ironii, świadomej mistyfikacji, szyderstwa i kpiny, a także bluźnierstwa, anarchii i buntu przeciw wszelkim zastanym konwencjom i stereotypom kulturowym charakterystycznym dla konsumpcyjnego światopoglądu burżuazyjnego*⁴⁵. Choć istniały artystyczne ruchy, poprzez które artyści chcieli do masowego odbiorcy dotrzeć także w sposób masowy, istniały też takie, u których intelektualny hermetyzm był jednym ze przyjętych programowo założeń. I w jednym, i w drugim przypadku powstały efekt nacechowany był dwuznacznością, a przez to często trudny w odbiorze, denerwujący czy też wręcz oburzający dla nieprzygotowanego odbiorcy⁴⁶. Z biegiem lat artyści coraz częściej sięgali do istoty sztuki, zastanawiali się na jej potencjał i nad swoją rolę w społeczeństwie. Ich praca była coraz częściej wysiłkiem umysłowym niż fizycznym. Wytwarzanie swoich dzieł artyści coraz częściej zlecali pomocnikom, specjalistycznym fabrykom. Produkowali je często masowo, w dużej liczbie egzemplarzy. Manualne zdolności artysty traciły na znaczeniu, coraz większe znaczenie zyskiwała artystyczna intencja niż osiągnięty rezultat. Efektem tych przewartościowań była, do początku lat siedemdziesiątych, niebywała liczba nowych idei

⁴¹ Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999, s.408.

⁴² Hasan-Uddin Khan, *International style. Modernist architecture from 1925 to 1965*, Kolonia 1998, s.151-185.

⁴³ Edward Lucie-Smith, *Movements in art since 1945. Issues and concepts*, Londyn 1998.

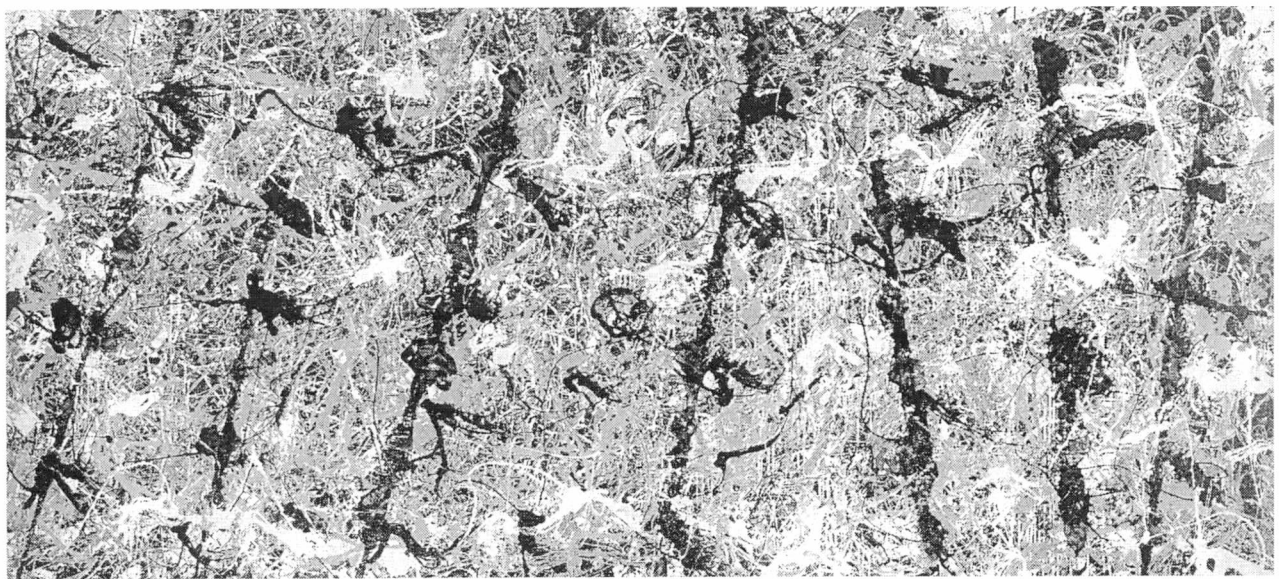
⁴⁴ Piotr Krakowski, *Sztuka pop [w:] O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.9.

⁴⁵ Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.8.

⁴⁶ Tamże, s.8.

artystycznych oraz wiele nowych sposobów opowiadania o otaczającej rzeczywistości. Ich zróżnicowanie i jednoczesność występowania było zjawiskiem bezprecedensowym w historii sztuki. Artyści nie bali się żadnych wyzwań, nie zatrzymywali się przed żadną barierą – czy to historyczną, czy to moralną, czy to światopoglądową. Dochodząc do swego intelektualnego apogeum – do sztuki konceptualnej – w swym rozwoju bardzo się oddalili od architektów, którzy uprawiali swój zawód ciągle według tych samych, ustalonych jeszcze przed drugą wojną światową, zasad⁴⁷.

Pierwszą postdadaistyczną i postsurrealistyczną reakcją na wielkie scenariusze europejskiego modernizmu był występujący w latach 40. i 50. XX w. w Nowym Jorku ekspresjonizm abstrakcyjny – kierunek w malarstwie, którego istotą było przekazywanie poprzez kolorystyczną abstrakcję swoich własnych, nie zawsze optymistycznych wobec świata odczuć. Czy to poprzez *action painting* najlepiej wyrażonym agresywnym malarstwem i towarzyszącym temu malarstwu ruchem ciała Jacksona Pollocka, czy też poprzez *color-field painting* emanującą z płócien Marka Rothko i Barnetta Newmana tajemnicą, dzięki ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu artysta znowu poczuł pełną autonomiczność, zrywając na zawsze z podporządkowaniem wobec wyzwań cywilizacyjnych. Jako przedstawiciel pierwszej, żywiołowej w swej naturze, artystycznej reakcji na teoretyczne i totalitarne zarazem wielkie narracje, ekspresjonista abstrakcyjny nie był zainteresowany podbudową ideologiczną dla swoich działań⁴⁸.



Rys. 008.
Jackson Pollock, *Blue Poles*, 1953.

Europejskim odpowiednikiem ekspresjonizmu abstrakcyjnego był ruch artystyczny zwany *CoBrA*⁴⁹, reprezentowany głównie przez malarza Asgera Jorna. Tu również ekspresjonistycznym gestem należało zerwać ze wszystkim, co było logiczne, geometryczne i konstruktywistyczne. W malarstwie na przełomie lat 40. i 50. objawił się gwałtownością, brutalnością i intuicyjną wolnością w doborze środków wyrazu⁵⁰.

Dzięki amerykańskiemu i brytyjskiemu *pop-artowi*⁵¹ pod koniec lat 50. i głównie w latach 60. do języka artystycznego powróciła figuratywność. Artyści pop w swoich pracach przedstawiali wyrwane z codziennego życia artefakty cywilizacji. Dzięki temu znaczenie tych przedmiotów – zawsze poddanych w artystycznych pracach estetycznej i intelektualnej obróbce: wyjaskrawionych,

⁴⁷ Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

⁴⁸ Charles Harrison, *Abstract Expressionism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.169-211; Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

⁴⁹ nazwa *CoBrA* jest akronimem Kopenhagi, Brukseli i Amsterdamu – głównych ośrodków, w których działali przedstawiciele tego ruchu.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Nazwa *pop-art* jest skrótem od *sztuki popularnej* (ang. *popular art*).

zmultiplikowanych, powiększonych – było wyolbrzymione. Mnogość pop-artystów i mnogość stosowanych przez nich środków artystycznego wyrazu uczyniła z pop-artu sztukę niezwykle – jak sama nazwa mogłaby sugerować – popularną, w wyrachowany sposób korzystającą z natury coraz bardziej konsumpcyjnych społeczeństw i ze współczesnych technik poligraficznych. Ale również, co warto podkreślić, z talentów plastycznych i artystycznego warsztatu poszczególnych artystów: Andy'ego Warhola, Jaspiera Johnsa, Jamesa Rosenquista, Roya Lichtensteina i innych⁵².



Rys. 009.
Roy Lichtenstein, *Blonde Waitnig*, 1964.

Francuskim odpowiednikiem amerykańskiego *pop-artu* był, także w latach 60. XX w., nowy realizm, uprawiany przede wszystkim przez Armana, Yves Kleina, Césara, Daniela Spoerri i Jeana Tinguely'ego. O ile artyści *pop-art* korzystali z przedmiotów charakterystycznych dla merkantylnego ducha epoki, tak przedstawiciele nowego realizmu brali na swój warsztat wszystko, cokolwiek mogło stanowić artystyczną inspirację. O ile ci pierwsi idealizowali przedmioty – symbole konsumpcjonizmu, o tyle ci drudzy przedmioty – artefakty codzienności – niemal postarzali, gasili kolorystycznie, czasem wręcz niszczyli, jeszcze bardziej podkreślając ich zwykłą, codzienną, niemal niezauważalną egzystencję. Artysta nie tworzył nowej rzeczywistości, zaledwie korzystał z istniejącej. Jego rolą było zwrócenie na nie uwagi, ich wykorzystanie i ekspozycja w ich naturalnej, banalnej postaci⁵³.

Włoską kontynuacją francuskiego nowego realizmu była na przełomie lat 60. i 70. *arte povera*, ruch artystyczny programowo za sztukę uznający rzeczy ubogie, zniszczone i bezwartościowe. Artyści *arte povera*⁵⁴ – jak chociażby Jannis Kounellis, Mario Merz i Pino Pascali – wynosili wszystko, co zwykłe, banalne i niezauważalne w rytmie codzienności, do rangi sztuki⁵⁵.

Powstałe na bazie *pop-artu* w latach 60. ruchy *happeningu*⁵⁶ i *performance'u*⁵⁷ miały na celu przede wszystkim największą możliwą integrację sztuki z codziennym życiem. W przypadku *happeningu* głównym zadaniem sprowokowanej przez artystę – jak chociażby przez Allana Kaprowa czy Jima Dine'a – i odbywającej się w przestrzeni publicznej akcji było wciągnięcie w jej bieg widza, sprawienie, że jego kontakt ze sztuką były już nie statyczny, ale dynamiczny, mający wpływ na

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Nazwa *arte povera* oznacza dosłownie *sztukę biedną* (włos.).

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Nazwa *happening* oznacza dosłownie *wydarzenie* (ang.).

⁵⁷ Nazwa *performance* oznacza dosłownie *granie, odtwarzanie* (ang.).

jakość i charakter dzieła artystycznego. O ile w *happeningu* interwencja artysty miała charakter ogólnospołeczny, tak w przypadku *performance'u* artysta – jak na przykład Marina Abramović – swoją, a także widza, uwagę koncentrował na swojej własnej, zindywidualizowanej w wyniku różnorodnych rozważań osobowości. *Happening* tworzyło wiele osób w zwykłe rozległej przestrzeni, do sztuki *performance'u* artysta używał przede wszystkim tylko własnego ciała⁵⁸.

Artyści *op-artu*⁵⁹ i sztuki kinetycznej – tacy jak Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto czy też Alexander Calder – w swoich pracach zainteresowani byli przede wszystkim ruchem, jego wszelkimi odmianami jako jednej z cech charakterystycznych dla współczesności (podobnie jak to rozumieli futuryści). O ile w trakcie wielowiekowej historii sztuki artyści ruch tylko starali się przedstawić, tak przedstawiciele *op-artu* w latach 60. XX w. tworzyli prace, które nie zmieniając swojego stanu sprawiały iluzję przemieszczania się, a reprezentanci sztuki kinetycznej kreowali dzieła, które się po prostu poruszały⁶⁰.

Na przełomie lat 60. i 70. XX w. artyści *land-artu*⁶¹ odrzucili galerie i muzea jako miejsca prezentacji ich sztuki. Po początkowym okresie wykorzystywania elementów natury w zamkniętych pomieszczeniach, swoje dzieła zaczęli tworzyć w przestrzeniach otwartych, często nawet niedostępnych dla ludzi. Kontynuując założenia *arte povera* zmieniającego banalne przedmioty w obiekty sztuki, w ogromnej skali realizowali dzieła, których często jedynym dowodem istnienia była dokumentacja fotograficzna. Artyści tacy jak Michael Heizer, Walter de Maria i Robert Smithson ingerowali w powierzchnię ziemi, zmieniając jej ukształtowanie. Ich twórczy wysiłek już nie polegał na samodzielnym wykonywaniu przedmiotów artystycznych, ale na myśleniu koncepcyjnym i ogólnej koordynacji prac wykonawczych⁶².



Rys. 010.
Robert Smithson, *Spiral Hill*, Emmen, 1971.

Minimalizm pod względem stopnia bezpośredniego, fizycznego zaangażowania artysty w tworzenie dzieła był podobny do *land-artu*. Minimaliści również ograniczali swoją aktywność do wykonania precyzyjnego projektu przyszłego dzieła. Fizyczność dzieła sztuki stawała się mniej ważna niż intelektualna wola artysty, który to dzieło wymyślił. Rygor, monumentalizm i symetria były najważniejszymi widzialnymi cechami minimalizmu. Monochromatyczne, prostokątne

⁵⁸ Piotr Krakowski, *Happening, Fluxus, performance* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.33-65.

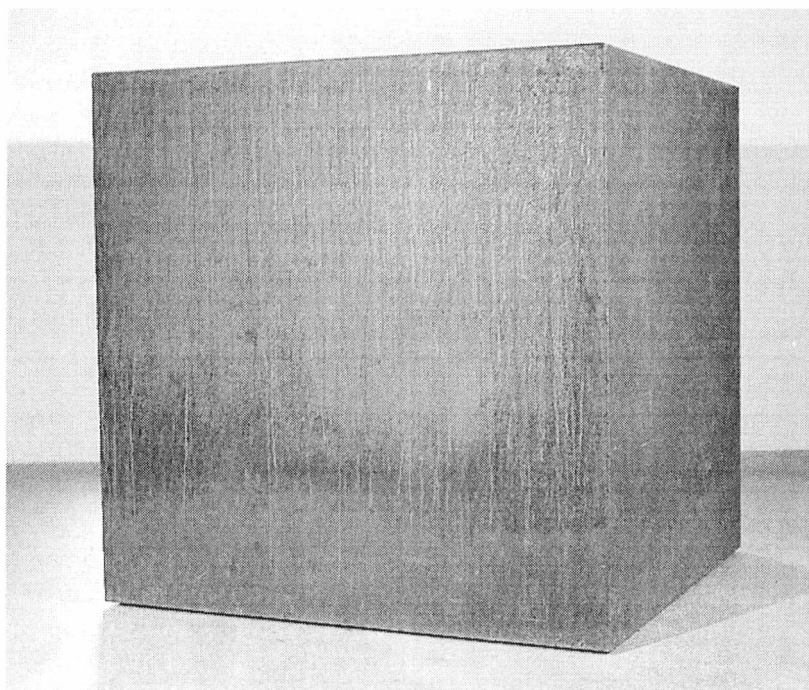
⁵⁹ Nazwa *op-art* jest skrótem od *sztuki optycznej* (ang. *optical art*).

⁶⁰ Cyril Barrett, *Kinetic art* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.212-223; Jasia Reichardt, *Op art* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.239-243.

⁶¹ Nazwa *land-art* oznacza dosłownie *sztukę ziemi* (ang.).

⁶² Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999.

malarstwo i oszczędna, geometrycznie najprostsza z możliwych rzeźba były językiem artystycznym używanym w latach 60. przez Franka Stellę, Donalda Judda, Carla Andre, Roberta Morrisa i Dana Flavina – jego czołowych przedstawicieli⁶³.



Rys. 011.
Tony Smith, *Die*, 1962.

O ile jeszcze w minimalizmie interwencja artysty miała charakter konstruktywny – dzieło sztuki stanowiło fizyczną jedność dzięki sztucznie wytworzonym zależnościom między poszczególnymi składowymi obiektu sztuki, tak w postminimalizmie artysta tę jedność tworzył korzystając wyłącznie z charakteru użytych materiałów i sił grawitacji. Dzieła postminimalistyczne, podobnie jak minimalistyczne, również były ograniczone w swoim wyrazie, ale w przeciwieństwie do nich bardziej zdefragmentyzowane. Richard Serra, Eva Hesse i Robert Morris na początku lat 70. XX w. tworzyli obiekty miękkie i obłe, niemalże przypadkowo rozrzucone w przestrzeni galerii⁶⁴.

Różnorodność i jednoczesność występowania wielu nurtów artystycznych w powojennej historii sztuki stworzyła wyjątkowe, pozbawione niemalże ograniczeń warunki pracy twórczej. Każdy z wymienionych powyżej ruchów artystycznych przekraczał granice wielowiekowej tradycji sztuk pięknych. Gdy podważono wielowiekowe cele sztuki, gdy z dziedziny przynoszącej przyjemność stała się ona narzędziem krytyki skierowanej przeciwko kulturowym stereotypom, przyszła na przełomie lat 60. i 70. XX w. pora na podważenie odwiecznych zasad piękna i harmonii, a także – w ostateczności – dogmatu konieczności fizycznego istnienia dzieła sztuki. Tego przełomu dokonali artyści konceptualni.

Sztuka lat 40., 50. i 60. XX w., w porównaniu architekturą tego okresu, charakteryzowała się dużym zróżnicowaniem. O ile w sztuce kolejni twórcy nieustannie poszukiwali nowych pomysłów i w niezwykle dynamiczny sposób przeciwstawiali się artystycznym dokonaniom z bardziej lub mniej odległej przeszłości, tak architekci cały niemal czas powielali, bez większych zmian, ustalone jeszcze przed drugą wojną światową wzorce. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w połowie lat 60. XX w.

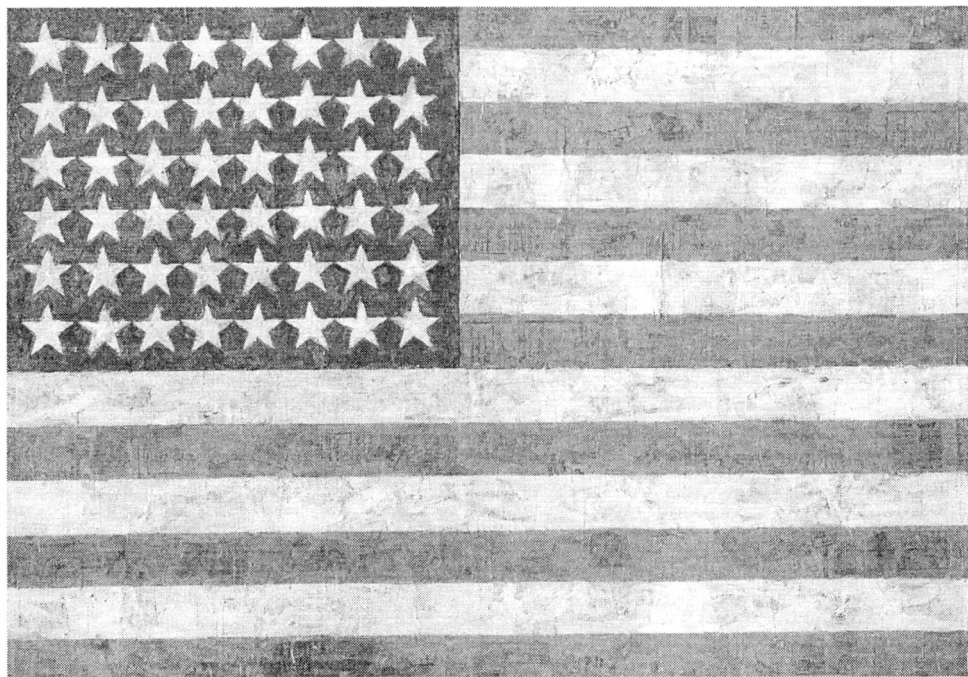
⁶³ Suzi Gablik, *Minimalism* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.244-255.

⁶⁴ Lisa Phillips, *The American Century 1950-2000*, Nowy Jork 2000, s.186-201.

1.6. Konceptualizm

Powojenni artyści zanegowali różne, ukształtowane wielowiekową tradycją, wartości dzieła sztuki: jego odmiennność w stosunku do przedmiotów codziennego użytku i jego wyjątkowość jako obiektu wykonanego rękoma twórcy obdarzonego talentem manualnym. Tradycja ta była kultywowana – mimo rewolucyjnych manifestów i deklaracji całkowitego zerwania z przeszłością – przez awangardowych twórców modernistycznych. W latach 50. i 60. XX w. wielu artystów w coraz większym stopniu kładło nacisk na idee kształtujące przyszłe dzieło sztuki niż na jego ostateczne walory estetyczne. Coraz rzadziej to dzieło samodzielnie wykonywali. Tendencja ta doprowadziła do powstania na przełomie lat 60. i 70. XX w. sztuki konceptualnej, lub też – według innych określeń – sztuki pojęciowej, dla której estetyka i fizyczność obiektu artystycznego nie były już celem. Tym celem była wyłącznie idea i skuteczność jej przekazu.

Zanim jednak konceptualizm powstał jako ruch artystyczny, w trakcie dwudziestowiecznej historii sztuki pojawiło się kilku twórców, których działalność zapowiadała prace konceptualistów, i dość liczna grupa dzieł, które określić można jako protokonceptualne. Twórcy ci zaliczani byli – ze względu na przyjętą ogólną podbudowę teoretyczną swojej działalności – do wielu omówionych wcześniej w niniejszej pracy ruchów artystycznych. Ich prace, choć przynależne wizualnie do panujących wtedy nurtów, posiadały równocześnie niektóre cechy właściwe powstałej później sztuce konceptualnej. Do artystów tych zaliczyć należy przede wszystkim tworzących jeszcze przed wojną Francuza Marcela Duchampa⁶⁵ i Amerykanina Johna Cage'a⁶⁶, a z twórców powojennych Włocha Piero Manzoni⁶⁷, Francuzów Yvesa Kleina⁶⁸ i Armana⁶⁹ oraz obywateli USA Roberta Rauschenberga⁷⁰ i Jaspera Johnsa⁷¹.



Rys. 012.
Jasper Johns, *Flag*, 1954-55.

⁶⁵ Marcel Duchamp (1887-1968) – francuski, a później amerykański artysta związany ruchem dada i surrealizmem.

⁶⁶ John Cage (1912-1992) – kompozytor amerykański związany z ruchem dada.

⁶⁷ Piero Manzoni (1933-63) – artysta włoski związany z ruchem *arte povera*.

⁶⁸ Yves Klein (1928-62) – artysta francuski związany z ruchem nowego realizmu.

⁶⁹ Arman (właściwie Armand Fernandez) (1928-) – artysta francuski związany z ruchem nowego realizmu.

⁷⁰ Robert Rauschenberg (1925-) – artysta amerykański związany z *pop-artem*.

⁷¹ Jasper Johns (1930-) – artysta amerykański związany z *pop-artem*.

1.6.1.

Marcel Duchamp

I jest jeszcze w sztuce jednoosobowy nurt reprezentowany przez Marcela Duchampa – stwierdził w 1951 roku amerykański malarz Abstrakcyjnego Ekspresjonizmu Willem de Kooning komentując ówczesną amerykańską scenę artystyczną⁷². Gdy de Kooning wymawiał te słowa, Marcel Duchamp – dla konceptualistów najważniejszy artysta XX w. i ich największa inspiracja – już od wielu lat nie kontynuował publicznie swej działalności artystycznej. Nie tylko nikt do tego czasu nawet nie podjął próby jej kontynuacji, ale wręcz można powiedzieć, że działalność ta dopiero czekała na odkrycie i zrozumienie.

Marcel Duchamp był artystą francuskim, którego najważniejsze lata aktywności artystycznej przypadły na pierwszą połowę XX w., i którego przez lata, nie do końca słusznie, luźno kojarzono z ruchem dada i z surrealizmem. Ciągły rozwój, nieustające poszukiwania nowych form artystycznej ekspresji, totalna niechęć do powtarzania własnych (i również cudzych) pomysłów, niezwykła intelektualna staranność w każdym momencie pracy – dały w rezultacie sztukę skromną w swej ilości, chłodną i introwertyczną w swym charakterze, i przede wszystkim zróżnicowaną w swym plastycznym, estetycznym wyrazie. Jej wspólnym mianownikiem nigdy nie stało się formalne podobieństwo, jakiego dopatrzeć bez trudu można się w twórczości współczesnych Duchampowi innych wielkich artystów – Picassa, Matisse'a, Kandinsky'ego, Mondriana. Wspólne było przekonanie, że w sztuce najważniejsza jest idea na każde z osobna dzieło sztuki.

Duchamp zanegował dotychczas obowiązujące zasady sztuki, jej tradycję bycia dyscypliną poddaną przede wszystkim ocenie wzrokowej. Zakwestionował to, co moderniści nie mieli odwagi, a może nawet wyobraźni, zakwestionować – nienaruszalne, odwieczne reguły o wyjątkowości artysty i o wyjątkowości dzieła sztuki. Nigdy nie stał się członkiem żadnego modernistycznego ruchu formułującego doktrynalne zasady funkcjonowania przyszłego świata⁷³. Dla niego nowy, zmodernizowany świat powinien być być oglądany w szerszym kontekście, nie tylko w wąskiej perspektywie pojedynczej, wybranej spośród wielu, ortodoksyjnej narracji. Duchamp dostrzegał ich niedostosowanie do zmieniającego się świata, ślepe i bezkrytyczne brnięcie w programowe postulaty. Jego twórczość stała się więc sztuką umocowaną obok, a może raczej ponad wszelkimi ówczesnymi narracjami: bardziej elastyczną, lepiej rozumiejącą nowoczesny świat o wielu obliczach, wyzwającą z wszelkiego rodzaju ortodoksyjnych przekonań⁷⁴. Gdy moderniści poruszali się w ściśle wyznaczonych intelektualnych i wizualnych ramach, tak dla Duchampa jedyną nieprzekraczalną granicą było tylko to, co zostało już zrobione, odkryte, wykorzystane i czego nie wolno było już powtórzyć. Gdy moderniści każdym dziełem powtarzali tylko swój artystyczny rytuał, Marcel Duchamp za wszelką cenę swoje kolejne dzieło starał się robić inaczej. Gdy moderniści dumni byli ze swej plastycznej, zaprogramowanej wyrazistości i jednoznaczności, Duchamp wyrazistość odrzucał na rzecz zmienności oraz niedopowiedzenia, w których najważniejsza była intelektualna rozgrywka.

W 1917 roku Marcel Duchamp na wystawę Amerykańskiego Stowarzyszenia Artystów Niezależnych przyniósł anonimowo, pod nazwiskiem Richard Mutt, biały, chwilę wcześniej kupiony w sklepie pisuar i nazwał go *Fontanną*. Choć Stowarzyszenie w swym programie deklarowało poparcie dla każdej nietradycyjnej, awangardowej formy uprawiania sztuki, jednak wskutek głosowania organizatorów *Fontanna* została usunięta z wystawy. Ten chyba najsłynniejszy, choć wcale nie pierwszy, tzw. *readymade*⁷⁵ Duchampa doczekał się gorzkiego komentarza samego autora, doskonale oddającego jego artystyczny zamiar:

Mówili, że każdy artysta, po wpłaceniu sześciu dolarów, może wystawić swoją pracę.

⁷² Fragment wystąpienia na sympozjum w nowojorskim MoMA, wykorzystany w: Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, New York, 1968, s.143, [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.256.

⁷³ Dada, z którym Duchamp był kojarzony, był w swej istocie antyruchem, dopuszczającym wszystko w myśl zasady, że *nie ma żadnych zasad*, i że sensem jest totalny bezsens.

⁷⁴ Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999, s.6.

⁷⁵ nieprzetłumaczalna nazwa dla przedmiotu wyprodukowanego w fabryce, wykorzystanego następnie jako dzieło sztuki

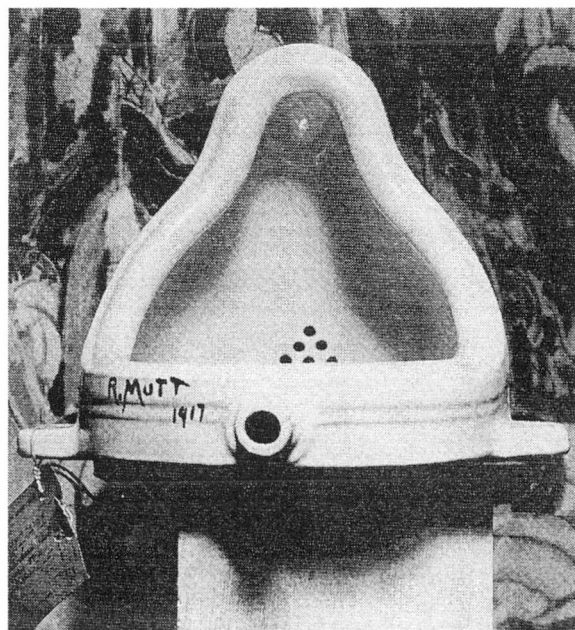
Pan Richard Mutt przyniósł fontannę. Bez żadnej dyskusji przedmiot ten zniknął i nigdy nie został wystawiony.

Kilka było powodów odmowy wystawienia fontanny pana Mutt:

- 1. Niektórzy mówili, że przedmiot ten jest niemoralny i wulgarny.*
- 2. Inni zaś, że jest to plagiat, zwykły element wyposażenia sanitarnego.*

[...]

To, czy pan Mutt wykonał fontannę własnymi rękoma czy też nie – nie ma żadnego znaczenia. On ją WYBRAŁ. Wziął zwykły przedmiot, umieścił w nowym miejscu w taki sposób, że jego użyteczne znaczenie znikło pod wpływem nowej nazwy i nowego punktu widzenia – stworzył nową myśl dla tego przedmiotu⁷⁶.



Rys. 013.

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Fontanna, a dokładnie odkrycie *readymade*, diametralnie zmieniło rozumienie sztuki⁷⁷. Duchamp zwrócił uwagę nie na język, w którym coś jest powiedziane, ale na sens tej wypowiedzi. Udowodnił, że sztuką może być każdy przedmiot i każda czynność istniejąca poza tradycyjnie rozumianym światem sztuki. Stwierdził, że gust, proporcje, rozmiary, użyte materiały, ilość czasu i fizycznego wysiłku poświęconego kreacji artystycznej niekoniecznie muszą mieć znaczenie. Powiedział, że sztuką może być również wykonany świadomie, pojedynczy wysiłek intelektualny. Wykazał, że intencje mogą być ważniejsze od ich materializacji⁷⁸.

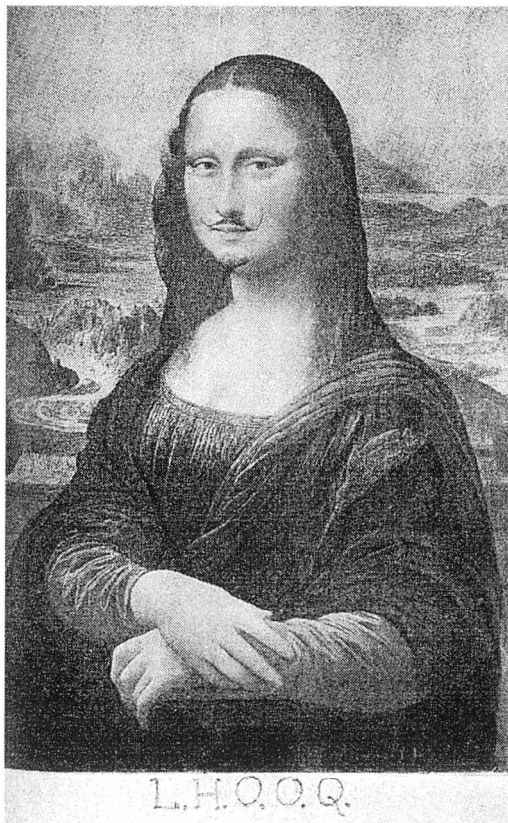
Duchamp wykonał tylko kilka *readymades*. Jego sztuka, przed nimi i po nich, podążała wieloma ścieżkami, używała różnych materiałów oraz różnych technik, zawsze zaskakiwała – wymierzona w wszelkie przyzwyczajenia obecne w sztuce. Namalowana naga postać schodząca po schodach, dorysowane wąsy na twarzy Mona Lisy, Mona Lisa z tychże wąsów ogolona, grzechoczący kłębek sznurka, tajemnicza, pełna znaczeń Wielka Szyba, kawałki marmuru udające cukier z komentarzem *Dlaczego nie kichniesz Rose Sélavy?*, wirujące bębny z namalowanymi spiralami, zamknięte w szklanej bańce paryskie powietrze, mnóstwo kalamburów, a w końcu cała seria mini-muzeów zawierających miniatury wszystkich prac Francuza – stworzyły z Marcela Duchampa jednego z najbardziej kontrowersyjnych artystów XX w. Jednym z najbardziej

⁷⁶ Marcel Duchamp, *The Richard Mutt Case*, *The Blind Man* nr 2, Nowy Jork 1917, [w:] Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999, s.127.

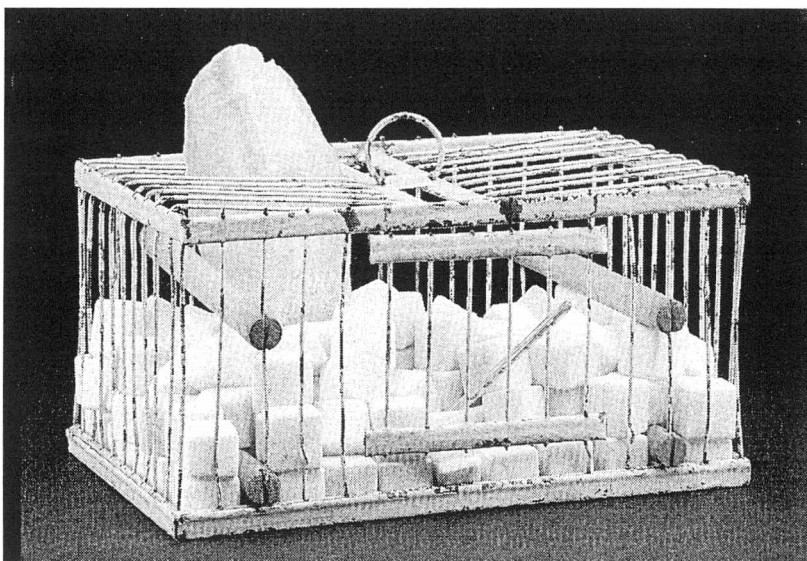
⁷⁷ Roberta Smith, *Conceptual Art* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.257.

⁷⁸ Tamże, s.257.

wpływowym stał się dopiero po drugiej wojnie światowej, gdy do głosu doszły ruchy artystyczne pozbawione formalistycznego, modernistycznego zacięcia⁷⁹. Ruchy, które bezpośrednio poprzedzały narodziny sztuki konceptualnej, i które z dorobku Duchampa, a także z jemu współczesnych – Johna Cage’a, Francisca Picabii, Man Raya i Meret Oppenheim – czerpały dużą dawkę inspiracji.



Rys. 014.
Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.



Rys. 015.
Marcel Duchamp, *Why not sneeze Rose Sélavy?*, 1917.

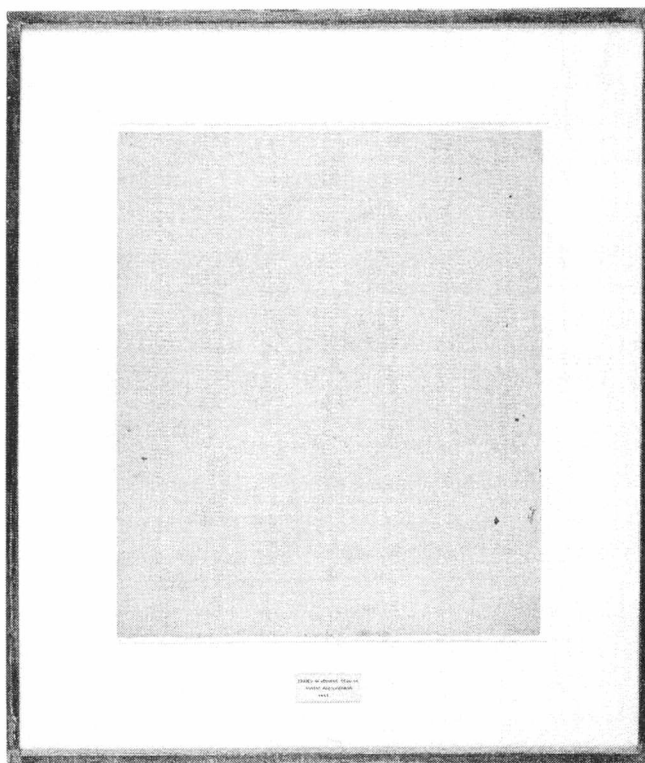
⁷⁹ Roberta Smith, *Conceptual Art* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.257.

1.6.2.

Zjawiska proto-konceptualne

Podobnie jak przed drugą wojną światową Marcel Duchamp, dzięki swemu podejściu do tworzenia sztuki, był postacią wyjątkową wśród modernistycznych artystów, tak po wojnie, szczególnie w latach 60. XX w., pojawiła się kilkusobowa grupa artystów, których niektóre przejawy aktywności artystycznej były obce obowiązującym wówczas doktrynom i którzy kontynuowali wątek intelektualizacji sztuki. Nie byli to jeszcze artyści konceptualni w pełnym tego słowa znaczeniu, nie wszystkie ich dzieła były w swym charakterze pojęciowe. Tylko w niektórych artyści ci istotą uczynili przekaz jakiejś myśli lub zadanie jakiegoś pytania. Zdarzało się często, że intelektualny charakter tych prac był niezależny od cech wskazujących na przynależność do jakiegoś artystycznego nurtu.

Robert Rauschenberg stworzył w swoich wczesnych latach twórczości, jeszcze w latach 50., kilka niezwykle, konceptualnych w swym charakterze dzieł. *Automobile tire print*, odcisk opony samochodowej z 1953 roku, gdzie Rauschenberg przejechał samochodem po papierze długości niemalże 7 metrów, albo słynny *Erased de Kooning drawing* z tego samego roku, gdzie artysta specjalnie zamówioną, narysowaną ołówkiem pracę po prostu wymazał i oprawił w złotą ramkę – w pełni zasługują na miano proto-konceptualnych.



Rys. 016.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953.

Sławnym, i podobnym do idei *sztuki przez telefon* Laszlo Moholy-Nagy'a⁸⁰ stał jego wysłany z drugiej strony oceanu telegram, w którym Rauschenberg stwierdził: *To jest portret Iris Clert ponieważ tak powiedziałem*⁸¹. Jasper Johns używał malarstwa – od wieków starającego się w dwuwymiarowej formie przekazać trzeci wymiar – do przedstawienia z definicji płaskich i dobrze

⁸⁰ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.115.

⁸¹ Roberta Smith, *Conceptual Art* [w:] Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn 1988, s.258.

znanych w codziennym życiu przedmiotów takich jak flaga, mapa kontynentu czy też strzelnicza tarcza⁸².

Yves Klein w 1959 roku sprzedawał za płatki złota *obszary niematerialnej wrażliwości wizualnej*, próbował latać ponad paryskimi ulicami, w 1958 wystawił zupełnie pustą galerię (*Le vide*), malował 'obrazy' płomieniami, uryną czy też zanurzonymi w farbie nagimi modelkami⁸³. Piero Manzoni, wzorując się nieco na duchampowskim *Paris Air (50 cc of Paris Air)* z 1919 roku, zaczął na początku lat sześćdziesiątych z dużym powodzeniem sprzedawać kilkunastometrowej długości linie narysowane na jednym kawałku papieru, błyszczące puszkę wypełnione własnymi odchodami (*Artist's Shit*) i balony napełnione własnym oddechem (*Artist's Breath*) oraz tworzyć kolejną mutację *readymade* podpisując nagie kobiety i ogłaszając je swoimi najlepszymi rzeźbami⁸⁴. Arman również na początku lat sześćdziesiątych zbierał i wystawiał w wielkich stosach niemalże wszystko, co tylko można było znaleźć na ulicy, przeciwstawiając się pustkom Kleina i przechodząc do swoich powszechnie znanych *Akumulacji*⁸⁵.



Rys. 017.

Piero Manzoni, *Line 19.11 Meters Long*, 1959.

Każdy z przedstawionych artystów swoją sztuką podważał istotę jej tradycyjnych form uprawiania – malarstwa i rzeźby. Koncepcja *sztuki jako idei* powoli zdobywała sobie coraz więcej zwolenników i coraz liczniejsze formy wyrazu. Wspomniane wcześniej *pop-art*, nowy realizm, *arte povera*, *happening* i *performance*, *land-art*, minimalizm i postminimalizm były w coraz większym stopniu przejawami zainteresowania artystów ideami, pomysłami, przesłaniami. Coraz częściej wygląd dzieła sztuki nie był już od nich całkowicie zależny, artyści wykazywali coraz mniejsze zainteresowanie tym wyglądem. Koncepcja artysty jako człowieka obdarzonego talentem manualnym zakwestionowana została poprzez koncepcję artysty jako człowieka zdolnego do refleksji nad sobą, światem czy też sztuką samą w sobie.

⁸² Jean-Louis Ferrier edytor, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999, s.514.

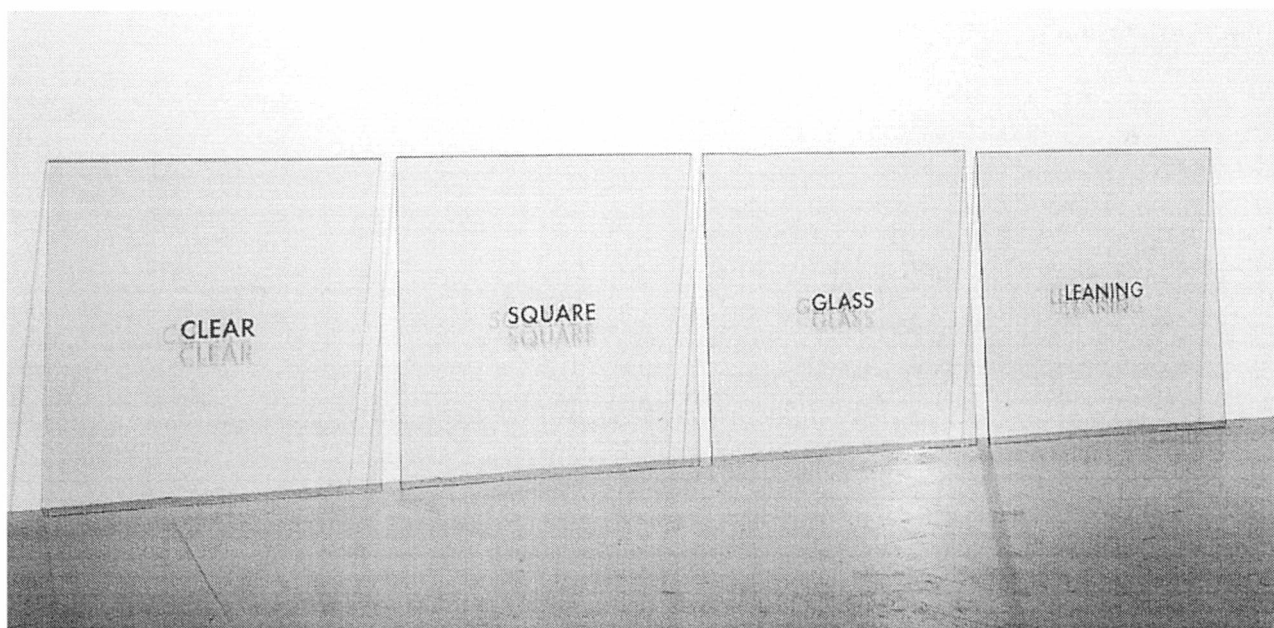
⁸³ Peter Osborne, *Conceptual art*, Londyn 2002, s.62, 63.

⁸⁴ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londyn 1998, s.79-81.

⁸⁵ Nikos Stangos edytor, *Concepts of Modern Art*, Londyn, 1988, s. 258.

1.6.3. Konceptualizm

W połowie lat 60. XX w. legenda Duchampa była już tak duża i jego prace miały już tak wielki wpływ na świat sztuki, że *jednosobowy nurt* przekształcił się w tendencję reprezentowaną przez wielu młodych artystów. Postawieni w konfrontacji z całą historią sztuki i, ostatecznie, z minimalistycznym białym pudłem, nie mieli już wiele do wymyślenia w sensie materialnym. Narastająca rewolucyjna świadomość skierowana przeciwko konsumpcjonizmowi i ustalonemu porządkowi świata, chęć zhumanizowania codziennego życia, społeczne i filozoficzne zaangażowanie zakończone słynnymi wydarzeniami roku 1968 – stanowiło dobry kontekst ideowy dla rozwoju sztuki konceptualnej.



Rys. 018.
Joseph Kosuth, *Clear Square Glass Leaning*, 1965-67.

Pierwsze w pełni świadome demonstracje artystyczne sztuki konceptualnej przypadają na lata 1968-69. Mimo wcześniej zorganizowanych kilku pokazów przyjęło się uważać, że pierwszą wystawą sztuki pojęciowej była ekspozycja prac Roberta Barry'ego⁸⁶, Douglasa Hueblera⁸⁷, Josepha Kosutha⁸⁸ i Lawrence'a Weinera⁸⁹ w styczniu 1969 roku w Nowym Jorku. Artyści ci, zamiast pokazywać materialne, wykonane przez siebie prace, pokazali tylko umieszczone na stołach katalogi informujące o różnych już wcześniej stworzonych dziełach i o pomysłach na dzieła następne. Duża liczba zorganizowanych później na całym świecie wystaw pokazała, że sztuka konceptualna – w przeciwieństwie do wielu innych powojennych tendencji artystycznych – była w swoim charakterze międzynarodowa. Galerie w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Francji, Szwajcarii i Holandii otwierały swoje drzwi przed artystami konceptualnymi⁹⁰.

Ostatecznie sztuka konceptualna została oficjalnie uznana przez krytykę dzięki dwóm dużym wystawom zorganizowanym w roku 1970. *Conceptual Art and Conceptual Aspects* w Nowym Jorku i *Idea Structures* w Londynie uporządkowały ten bardzo szeroko rozumiany ruch artystyczny. Dzięki tym wystawom krytycy zaobserwowali dwie postawy artystów konceptualnych:

⁸⁶ Robert Barry (1936-) – artysta amerykański związany z konceptualizmem.

⁸⁷ Douglas Huebler (1924-1997) – artysta amerykański związany z konceptualizmem.

⁸⁸ Joseph Kosuth (1945-) – artysta amerykański związany z konceptualizmem.

⁸⁹ Lawrence Weiner (1942-) – artysta amerykański związany z konceptualizmem.

⁹⁰ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.126.

1. Spekulatywną – w której wszelkie eksperymenty artystyczne służyły odnalezieniu nowego pojęcia sztuki, jej istoty. Postawa ta polegała na odejściu od zagadnień formy, materiału i dekoracji w sztuce. Sztuka tu rozumiana była nie jako przedmiot, ale raczej jako pewna idea sztuki i jako jej własny komentarz, własna definicja i tej definicji konsekwencja.
2. Empiryczną – w której wszystkie wysiłki artystów miały na celu znalezienie nowych, skutecznych sposobów przekazywania i rozpowszechniania artystycznych informacji będących komentarzem do kondycji świata. Środki te miały być adekwatne do charakteru i wymogów nowoczesnych społeczeństw⁹¹.



Rys. 019.
Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965-67.

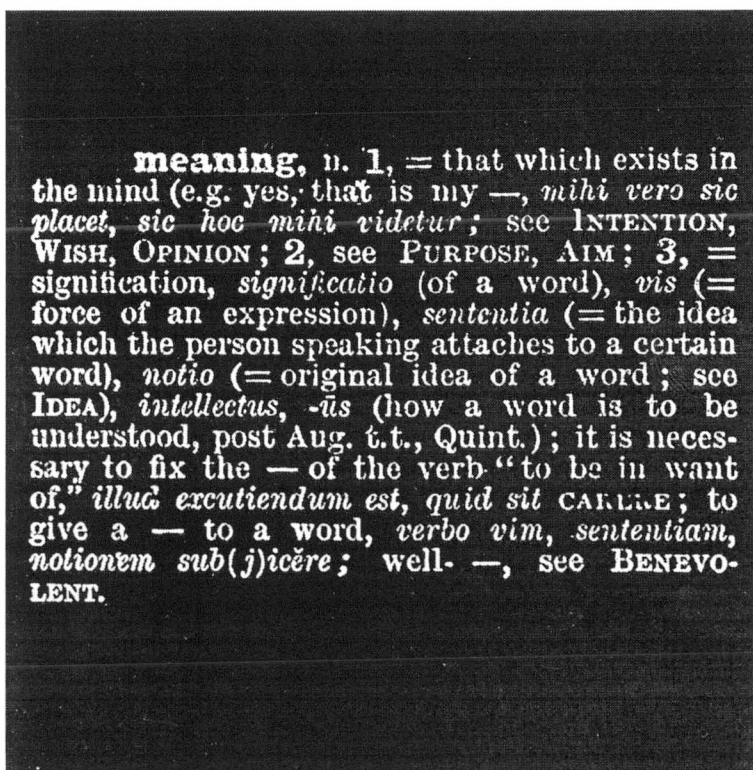
Teoria dotycząca sztuki konceptualnej opracowana została zanim odbyły się wymienione wyżej wystawy. Jak już to było wspomniane w niniejszej pracy, już w roku 1967 amerykański artysta Sol LeWitt opublikował w czasopiśmie 'Artforum' artykuł zatytułowany *Paragraphs on Conceptual Art*. Choć poglądy artysty nie były jeszcze do końca sprecyzowane, LeWitt umieścił w nim wiele znaczących uwag i założeń teoretycznych konceptualizmu. *Rodzaj sztuki, którą się zajmuję – pisał Amerykanin – można nazwać sztuką konceptualną. W sztuce konceptualnej idea lub koncept jest najważniejszym aspektem pracy. Kiedy artysta posługuje się konceptualną formą artystyczną, to oznacza to, że wszystkie decyzje dotyczące dzieła sztuki podjęto z góry i jego wykonanie jest sprawą wyłącznie mechaniczną. Idea staje się maszyną, która robi sztukę. Ten rodzaj sztuki nie ma charakteru teoretycznego ani nie ilustruje żadnych teorii; jest intuicyjny, zależny od wszelkiego rodzaju procesów myślowych i pozbawiony jakiegokolwiek celu. [...] To, jak obiekt artystyczny wygląda, jest pozbawione większego znaczenia. Musi jakoś wyglądać, jeżeli posiada formę fizyczną. Jednak niezależnie od tego, jaką formę przyjmie ostatecznie, swój początek musi mieć w idei*⁹².

Zatem dla Sol LeWitta idee przyjmują charakter sztuki. Jak Amerykanin wręcz stwierdza, tylko idee mogą być dziełami artystycznymi. Dla artysty pozbawionym jest znaczenia, jaką fizyczną formę te idee przybiorą, artysta nawet nie powinien interesować się – pomimo dążenia do

⁹¹ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej* [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.126, 132.

⁹² Sol LeWitt, *Paragraphs on conceptual art* [w:] Alexander Alberro, Blake Stimson edytorzy, *Conceptual art: a critical anthology*, Londyn 1999, s.12,13.

skuteczności przekazu – czy owe idee odebrane będą przez wszystkich widzów w ten sam sposób. *Naprawdę nie ma znaczenia, czy widz rozumie idee artysty dzięki obejrzeniu jego dzieła. – stwierdza LeWitt. Od momentu wystawienia swojej pracy na publiczny ogląd, artysta nie ma nad nią kontroli i nad sposobem postrzegania jej przez widza. Różni ludzie zrozumieją tę samą rzecz w różny sposób*⁹³.



Rys. 020.
Joseph Kosuth, *Titled [Art as Idea (as Idea)]*, 1967-68.

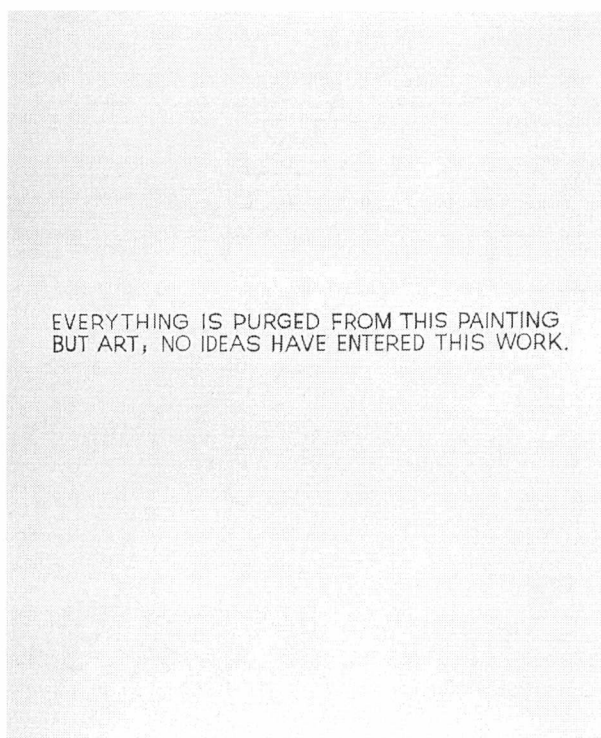
Sol LeWitt wyraźnie odcina się od dotychczasowych rodzajów tworzenia sztuki. *Sztuka, której celem są wrażenia wzrokowe – pisze artysta – powinna być nazwana percepcyjną w odróżnieniu do konceptualnej. Sztuka percepcyjna związana jest z optyką, kinetyką, światłem i kolorem. Ponieważ funkcje koncepcji i percepcji są przeciwstawne (pierwsza jest pre-, a druga post-fact), artysta zniekształciłby swoją ideę, gdyby poddał ją subiektywnemu osądowi. Jeżeli artysta pragnie dobrze wykorzystać ideę, to jakiegokolwiek arbitralne i przypadkowe decyzje powinny być ograniczone do minimum, zaś kaprysy, gusta i inne zachcianki powinny być całkowite wyeliminowane ze sztuki. Praca artystyczna niekoniecznie musi zostać odrzucona, jeżeli nie wygląda dobrze*⁹⁴.

Nie tylko Sol LeWitt zajął się teorią sztuki konceptualnej. Praktycznie wszyscy artyści pisali i mówili o swojej sztuce, czyniła to także duża liczba – aczkolwiek wielu z widoczną rezerwą – krytyków sztuki. Z tej masy teorii sztuka konceptualna wyłoniła się jako dziedzina nie dotycząca form i materiałów, ale raczej idei i znaczeń, jako tendencja, której w żadnym wypadku nie można było nazwać stylem plastycznym. Spoiwem tej tendencji nie był język formalny, ale raczej nieustanne zadawanie pytań o istotę sztuki i kondycję współczesnego świata. Jej główną zasadą było niekończące podważanie tradycyjnego statusu dzieła artystycznego jako obiektu unikalnego, możliwego do kupienia i umiejscowienia w przestrzeni galerii⁹⁵.

⁹³ Sol LeWitt, *Paragraphs on conceptual art* [w:] Alexander Alberro, Blake Stimson edytorzy, *Conceptual art: a critical anthology*, Londyn 1999, s.14.

⁹⁴ Tamże, s.13.

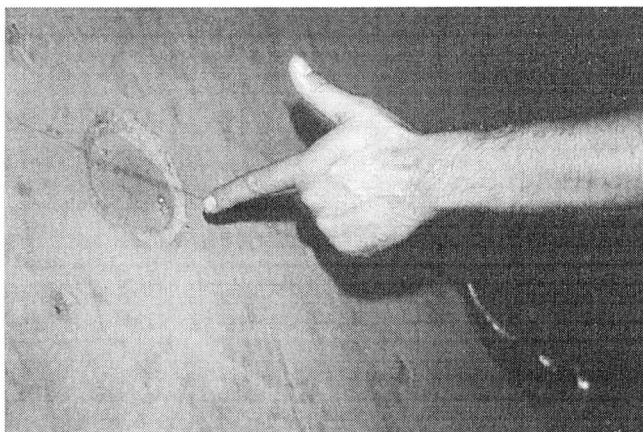
⁹⁵ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londyn 1998, s.4.



Rys. 021.

John Baldessari, *Everything is Purged from This Painting but Art; No Ideas Have Entered This Work*, 1966-68.

Sztuka konceptualna przybierała różne formy fizyczne: zwykłe, banalne rzeczy, fotografie, mapy, rysunki, szkice, obrazy, wideo, wykresy i w szczególności język literacki. W każdym przypadku obiekty te były wyłącznie najbardziej obiektywnym z możliwych medium, dzięki któremu artysta mógł przekazać swoją ideę widzowi. Z powodu tego, że artysta konceptualny nie oddziałuje na tego widza tradycyjnymi formami artystycznymi, wymaga od niego większej koncentracji w odbiorze dzieła, jego intelektualnej partycypacji w odczytywaniu bardziej lub mniej ukrytych znaczeń. Za każdym razem widz narażony jest na niebezpieczeństwo nieoddzielenia medium od idei, które to medium przekazuje. Widzialna forma jest wyłącznie metodą przekazu, odbiciem konceptualnych starań artysty, określeniem tego, co artysta chce wyrazić, lub też raczej tego, co odbiorca powinien odebrać. Charakter sztuki pojęciowej jest całkowicie niematerialny i – mimo dokumentacyjnego zapisu – pozostaje w dalszym ciągu w sferze umysłowej⁹⁶.



Rys. 022.

John Baldessari, *A Person Was Asked to Point*, 1969.

⁹⁶ Piotr Krakowski, *O sztuce konceptualnej [w:] O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s.129.

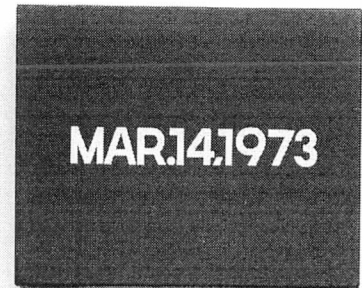
Lawrence Weiner, jeden z czołowych przedstawicieli amerykańskiego konceptualizmu, w roku 1969 napisał w swoim *Statement of Intent*:

Artysta może stworzyć dzieło sztuki.

Dzieło sztuki może być wykonane przez inną osobę lub przez maszynę.

Dzieło sztuki nie musi być wykonane.

Każdy z powyższych stanów jest równorzędny w stosunku do innych i każdy jest zgodny z intencjami artysty. Decyzja, który ze stanów jest najbardziej odpowiedni dla dzieła sztuki należy do odbiorcy dzieła w momencie jego odbioru⁹⁷.



Rys. 023.
On Kawara, 18 Feb. 1973, 14 Mar. 1973, 1973.

Co zatem oznaczają w praktyce te odmienne kreacje fizyczności dzieła sztuki konceptualnej? Tony Godfrey wymienia cztery podstawowe formy, które dzieła konceptualne przybierają:

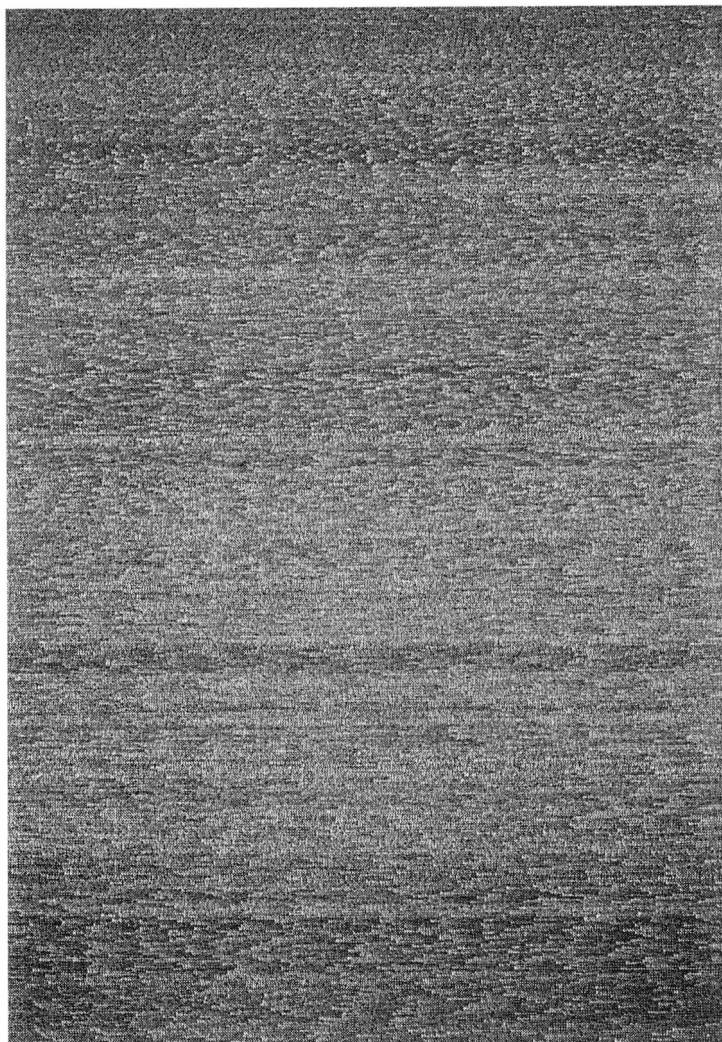
1. *Readymade* – wyraz stworzony przez Duchampa, oznaczający importowany do świata sztuki zwykły, już istniejący, najczęściej masowo produkowany przedmiot, zaprzeczający w ten sposób wyjątkowości dzieła artystycznego i potrzebie uczestnictwa w jego tworzeniu samego artysty.
2. Interwencję – oznaczającą wstawienie obcego przedmiotu, obrazu lub tekstu w istniejący kontekst i w ten sposób zwracający uwagę na ten kontekst.
3. Dokumentację – gdzie wykonana w niedostępnym miejscu akcja zaprezentowana jest przy pomocy np. fotografii, map, wykresów, notatek.
4. Słowa – dzięki którym jeszcze niezrealizowana idea jest przedstawiona widzowi⁹⁸.

Choć teoretyczne założenia sztuki pojęciowej mówiły o tym, że dzieło konceptualne wcale nie musi być wykonane, to w praktyce każda praca otrzymała jakąś formę przekazu wizualnego. Ważne spostrzeżenie – szczególnie w kontekście niniejszego opracowania dotyczącego tendencji konceptualnej w architekturze – nasuwa się w wyniku lektury bogato ilustrowanej książki Petera Osborne'a *Conceptual art*. Przedstawionych około 250 prac konceptualnych potwierdza umieszczone powyżej 4 punkty Godfreya. Większość z nich jest zdokumentowana w formie fotografii, szkiców, opisów lub wykresów, przybierających formę prostokątną.

⁹⁷ Lawrence Weiner, *Statement of Intent* [w:] Peter Osborne, *Conceptual art*, Londyn 2002, s.81.

⁹⁸ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londyn 1998, s.7.

Kształt prostokąta wydaje się być charakterystyczny dla sztuki konceptualnej lub też – mówiąc inaczej – stanowi jego jedną z podstawowych cech, jedyną o charakterze wizualnym. Jest naturalną formą dla malowanego obrazu (najłatwiejsza do skonstruowania rama), rysowanego szkicu lub formułowanego opisu (standardowy arkusz papieru) czy też wykonywanego zwykłym aparatem fotograficznym zdjęcia (typowa klatka filmowa). Dodatkowo jeszcze – w przeciwieństwie do owali, trójkątów czy też innych, geometrycznie bardziej skomplikowanych kształtów – jest kształtem konkurującym z prezentowanymi treściami w najmniejszym możliwym stopniu. Stanowi najbardziej neutralną płaszczyznę dla prezentacji idei.



Rys. 024.
Roman Opalka, 1965/1 - ∞ [Detail 1 - 35327], 1965.

Artyści konceptualni największy rozgłos osiągnęli w latach 70. Po ich dominacji w świecie sztuki w tym okresie trudno już mówić o kolejnym ważnym, konsekwentnym kroku w rozwoju sztuki. Sztuka ostatecznie pozbawiona została obowiązku dostarczania przyjemności wizualnej, dematerializując się wskazała na idee i myśli jako swoje największe wartości. To co się stało w sztuce później, w latach 80. i 90. XX wieku, charakteryzowało się niezwykle wielkim pluralizmem poglądów i tendencji. Jednak mimo wszystko sztuka konceptualna wywarła i wciąż wywiera wielki wpływ na współczesnych artystów. Wpływ ten – jak się okazało później – nie został ograniczony wyłącznie do świata sztuki. W jego zasięgu znalazła się również architektura.

2.

Przemiany ideowe w architekturze XX w.

2.1.

Historyczne tło architektury XX w.

Na temat historii architektury XX w. istnieje wiele opracowań, np.: *Modern Architecture* Manfredo Tafuriego i Francesco Dal Co⁹⁹, *Modern architecture since 1900* Williama Curtisa¹⁰⁰, *Architecture in the Twentieth Century* Petera Gössela i Gabriele Leuthäuser¹⁰¹, czy też *Przegląd architektury XX wieku* Przemysława Trzeciaka¹⁰². Opracowania te – mimo oparcia o dane obiektywne – stanowią subiektywną, autorską interpretację historycznych wydarzeń. Mimo subiektywizmu, różniąc się od siebie w szczegółach, w ogólnych zarysach przedstawiają dwudziestowieczną architekturę z reguły bardzo podobnie. Historia rozwoju architektury w XX w. jest podzielona na trzy następujące po sobie okresy:

1. Modernistyczny – który zapoczątkowany został w drugiej dekadzie XX w. i trwał do lat 60. Jego architektura była racjonalna i pragmatyczna, oparta przede wszystkim na przesłankach funkcjonalnych, pozbawiona niemal zupełnie wątku semantycznego, w swojej geometrii bardzo prosta i lakoniczna.
2. Postmodernistyczny – który powstał w latach 60. i 70. i swoje apogeum osiągnął w latach 80. W okresie tym zagadnienie funkcji zostało odsunięte na dalszy plan. Jego architektura była pełna znaczeń i wizualnych odniesień historyczno-społecznych, w swojej geometrii o wiele bardziej złożona i używająca elementów scenograficznych.
3. Postpostmodernistyczny – który został stworzony w latach 80. i trwa do dziś. Jego architektura znowu pozbawiona została warstwy symbolicznej, w swoim wyrazie jest bardzo zróżnicowana: czasem nawiązująca do architektury modernistycznej, a czasem od niej bardzo odległa.

Nie można określić precyzyjnych dat rozpoczęcia i zakończenia poszczególnych okresów. Niemniej można mówić o artykułach, książkach czy też wreszcie obiektach architektonicznych, które w powszechnej świadomości uznawane są za przełomowe i które miały istotny wpływ na formułowanie historii architektury.

Dwa pierwsze okresy – modernistyczny i postmodernistyczny – posiadały zarówno wyraźne cechy stylistyczne, jak i również silną podbudowę teoretyczną kładącą nacisk na społeczną rolę architektury. Praktyka i teoria w tych dwóch przypadkach uzupełniały się, tworząc spójną i jednoznaczną całość. Okres trzeci – postpostmodernistyczny – jest, dzięki rozbiciu na wiele kierunków stylistycznych, wizualnie bardzo zróżnicowany i pozbawiony, w przypadku większości nurtów, wyrazistej podbudowy teoretycznej. Opisywana w niniejszej pracy architektura związana z tendencjami konceptualnymi, ze względu na czas i na swój charakter umiejscowiona jest w okresie trzecim. Praktycznie jako jedyna ze wszystkich odmian architektonicznego postpostmodernizmu uwagę poświęca społecznym aspektom architektury.

Kolejne rozdziały niniejszej pracy przedstawiają bardziej szczegółowo wspomniane wyżej trzy okresy. Wykażą, że pojawienie się architektury związanej z wątkiem konceptualnym było logiczną konsekwencją rozwoju tej dziedziny. Celem tej analizy będzie zwrócenie uwagi na analogie pomiędzy historią architektury a historią sztuki, w szczególności na analogię między omawianą w niniejszej pracy architekturą a sztuką konceptualną.

⁹⁹ Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, Mediolan 1976.

¹⁰⁰ William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, Londyn 1996.

¹⁰¹ Petera Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991.

¹⁰² Przemysław Trzeciak, *Przegląd architektury XX wieku*, Warszawa 1976.

2.1.1.

Architektura modernistyczna

Wszystkie charakterystyczne dla przełomu XIX i XX w. przemiany swoje piętno odcisnęły również na architekturze. Zmiana w sposobie postrzegania człowieka, zauważenie jego coraz liczniejszych potrzeb, postępująca industrializacja otaczającej przestrzeni, nowe sposoby przemieszczania się i komunikacji międzyludzkiej, powiększanie się populacji miejskich – wszystkie te czynniki wywarły wpływ również na architekturę. Charakteryzująca się nadmiarem dekoracji, wywodząca się z XIX w. architektura eklektyczna nie była w stanie zaspokoić wymagań stawianych przez nowe społeczeństwa, nie odzwierciedlała fundamentalnych przemian, które następowały na oczach wszystkich ówczesnych mieszkańców cywilizowanego świata. Le Corbusier pisał w roku 1927 w swojej słynnej książce *Vers une Architecture*:

Nastąpiła nowa, wspaniała epoka. [...]

Istnieje nowy duch: jest to duch konstrukcji i syntezy kierowanej przez jasną koncepcję¹⁰³.



Rys. 025.

Le Corbusier, *Villa Savoy, Poissy, 1928-31*.

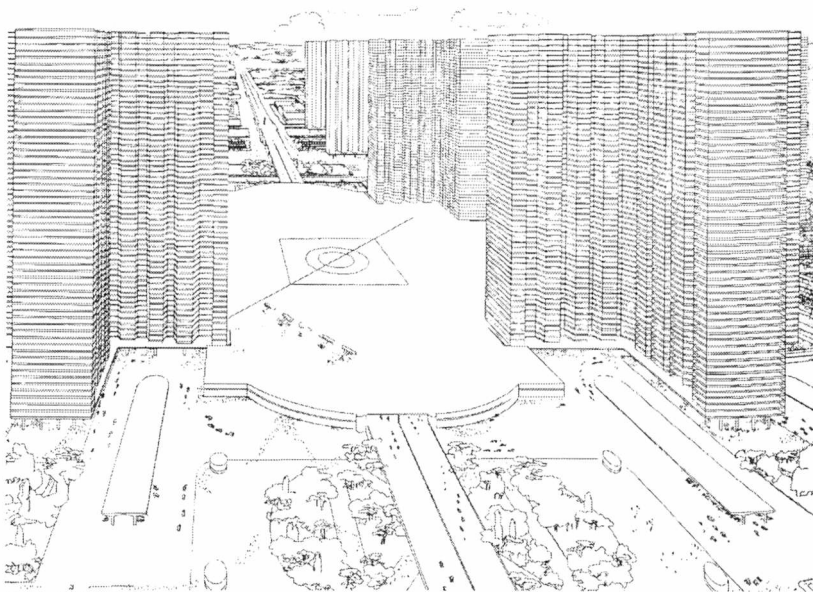
Dla nowych idei potrzebne były nowe i wyraziste środki wyrazu. Te architektoniczne środki wyrazu nie miały już być przeznaczone dla wybranych grup społecznych, ale dla całych społeczeństw. Musiały być łatwe w wykonaniu, trwałe i nieuciążliwe w użytkowaniu. *Po błędach ostatnich stu lat architektura musi wrócić na służbę człowieka.* – wyczytać można było w słynnej Karcie Ateńskiej sformułowanej w czasie obrad Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej CIAM z roku 1933 – *Musi porzucić ideowy pompieryzm, musi pochylić się nad jednostką i tworzyć dla niej urządzenia, które będą określać i ułatwiać jej życie¹⁰⁴.* Jednostka ta nie była jednak jednostką przeciętną, tkwiącą jeszcze w dziewiętnastowiecznych strukturach społecznych. Ta jednostka była człowiekiem nowej ery, mającym zamieszkać w całkowicie nowej, jasnej i przestronnej architekturze, patrzącym nie w kierunku przeszłości, ale raczej w świetlaną – jak zapowiadali różni prorocy – przyszłość. Architektura, podobnie jak i inne wynalazki, miała życie człowieka usprawnić, a uprawnianie to nie mogło opierać się na kolejnych, tak charakterystycznych dla architektury eklektycznej, rozważaniach nad połączeniem detali z różnych epok. Uwaga

¹⁰³ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londyn 1948, s.82,83.

¹⁰⁴ [za:] Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.177.

skupiona przede wszystkim na esencji każdego z projektowych problemów miała zaowocować rozwiązaniami prostymi, skutecznymi i funkcjonalnymi. Każdy z nowych przedmiotów miał przede wszystkim odpowiedzieć na rzeczowe pytanie o jego przeznaczenie, jego kształt wynikać miał tylko i wyłącznie z parametrów funkcjonalności, jego forma w żadnym momencie projektowego procesu nie miała zostać poddana żadnym dodatkowym zabiegom estetycznym.

Architektura była częścią tego procesu. Sformułowane na początku XX w. stwierdzenie Adolfa Loosa, że *ornament to zbrodnia*¹⁰⁵ z biegiem lat nabrało głębszego sensu. O ile Loos zaledwie *pozbywał się* ornamentu z architektury tkwiącej jeszcze w przeszłości, tak najwięksi mistrzowie modernizmu – Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe i Walter Gropius – projektowali typologicznie całkowicie nowe budynki, będące w swoich założeniach architekturą składających się z niczym nieozdobionych, płaskich powierzchni. Powstały kilkanaście lat później słynny slogan Le Corbusiera, że dom powinien być *maszyną do mieszkania*¹⁰⁶, niósł już w sobie głębokie zrozumienie ówczesnych procesów: współczesne mieszkanie powinno być zaprojektowane dokładnie tak jak, jak to się dzieje w przypadku samochodu czy morskiego statku, jego forma miała być rezultatem szczegółowej analizy potrzeb i możliwości technicznych. Mies van der Rohe z kolei twierdził, że interesuje go tylko *architektura dobra*¹⁰⁷, czyli taka, której przesłanką nie są zagadnienia estetyczne, ale która problemy współczesności rozwiązuje przy pomocy najnowocześniejszych środków technologicznych. Walter Gropius zaś – jako architekt i jako założyciel słynnej weimarskiej szkoły Bauhausu – próbował dzięki kolektywnej pracy różnego rodzaju specjalistów, w tym również architektów, znaleźć jak najlepsze rozwiązania dla każdego problemu nowoczesnego społeczeństwa: od całłościowych planów urbanistycznych aż do przedmiotów codziennego użytku takich jak krzesła i stołowe lampy.



Rys. 026.

Le Corbusier, *Miasto dla 3 Milionów Mieszkańców*, 1922.

Architekci zatem stali się projektantami całej otaczającej rzeczywistości. Każda rzecz miała stać się pragmatyczna, racjonalna i bliska swego funkcjonalnego optimum. Konsekwentnie myśląc, podobne do siebie miały być budowane w dowolnym miejscu, na podstawie pięciu zasad Le Corbusiera¹⁰⁸, mieszkalne domy i oparte na Karcie Ateńskiej plany urbanistyczne. Mieszkania dla każdej rodziny miały stać się owymi corbusierowskimi *maszynami do mieszkania*, gdzie każda

¹⁰⁵ Adolf Loos, *Ornament and crime* [w:] Ulrich Conrads edytor, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge 1990, s.19.

¹⁰⁶ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londyn 1948, s.13.

¹⁰⁷ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.181.

¹⁰⁸ Uwolniona kondygnacja parteru, płaski dach, konstrukcja szkieletowa, swoboda kształtowania planu, swoboda kształtowania elewacji.

funkcja miała precyzyjnie zaprojektowane swoje miejsce, miasta zaś miały stać się maszynami do mieszkania całych społeczności, gdzie każda z miejskich funkcji także miała przypisany, ściśle określony obszar. Tak narodził się styl międzynarodowy: architektura i urbanistyka niemalże jednakowa pod względem zastosowanych wielkości, proporcji, kolorów i materiałów niezależnie od miejsca lokalizacji.

W roku 1925 Walter Gropius wydał książkę zatytułowaną *Architektura międzynarodowa*, w której zgromadził nowe przykłady z Europy. W 1932 w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej zorganizowano wystawę nazwaną *Styl międzynarodowy*, pokazującą najważniejsze modernistyczne projekty i budynki. W ten sposób nazwa ta – *architektura międzynarodowa* albo *styl międzynarodowy* – została oficjalnie wprowadzona do historii architektury¹⁰⁹. Technologicznie szczerza, na swój sposób dynamiczna, zwykle biała, nakryta płaskim dachem, doświetlona horyzontalnymi oknami, oparta na regularnym szkieletie konstrukcyjnym, zupełnie pozbawiona ornamentu, łącząca konstrukcję i program w jedną całość – swoich zwolenników znalazła w wielu krajach.

O ile postulat powszechności, który stał u podstawy architektury modernistycznej, nie został przed drugą wojną światową jeszcze zrealizowany¹¹⁰, tak po zakończeniu wojny doczekał się akceptacji w całym niemalże świecie. Duża grupa pionierów architektonicznego modernizmu wyemigrowała przed 1939 rokiem do USA i tam kontynuowała swoją działalność; w Europie, zniszczonej działaniami wojennymi, ekonomiczne zasady tworzenia architektury stylu międzynarodowego trafiły na najlepszy z możliwych gruntów szybkiej odbudowy. W Japonii moderniści doszli do dominującej pozycji, w Brazylii styl międzynarodowy stał się stylem oficjalnym, w Azji zaczęły działać wielkie międzynarodowe korporacje projektowe. Realizowana w różnych miejscach świata architektura była podobna: ortogonalna, biała, pozbawiona jakichkolwiek odniesień do charakteru i historii miejsca, rozproszona w dużej, pozbawionej miejskiej atmosfery urbanistycznej przestrzeni, a przez to anonimowa i coraz bardziej odhumanizowana. Okazało się ostatecznie, że modernistyczne deklaracje o humanistycznym podejściu do projektowania przyniosły efekt wręcz przeciwny, a nowy, modernistyczny człowiek był bardziej wytworem architektoniczno-socjologicznej wyobraźni niż rzeczywistym bytem¹¹¹.



Rys. 027.
Osiedle mieszkaniowe, Bronx, Nowy Jork.

¹⁰⁹ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s.183.

¹¹⁰ Zasady architektury modernistycznej wykorzystywane były wtedy najczęściej w elitarnych rezydencjach ludzi majątnych, bardzo rzadko zaś w zlokalizowanych przede wszystkim w Europie wystawach budownictwa mieszkaniowego.

¹¹¹ Petera Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991.

2.1.2.

Historyzująca architektura postmodernistyczna

Architektoniczna anonimowość i odhumanizowanie spotkało się z reakcją niektórych środowisk twórczych. Ta reakcja mogła być wysublimowana, naznaczona osobistą wrażliwością, w dalszym ciągu wyraźnie wskazująca na modernistyczne inspiracje – jak na przykład u Luisa Kahna czy Jamesa Stirlinga. Mogła też być bardziej radykalna, podbudowana mocną teorią i traktująca otaczającą przestrzeń w zupełnie inny niż modernistyczny sposób.

Dwie ważne dla architektury książki opublikowane zostały w roku 1966. Pierwszą była praca włoskiego architekta Aldo Rossiego *Architektura miasta*¹¹², drugą dzieło architekta amerykańskiego Roberta Venturiego *Złożoność i sprzeczność w architekturze*¹¹³. Obydwie analizowały urbanistykę i architekturę sprzed wieków, powołując się na liczne przykłady z przeszłości, przede wszystkim z obszaru Włoch. Pierwsza książka dotyczyła zgubionej w mieście modernistycznym jakości przestrzeni, krytykowała współczesną metropolię za destrukcję podstawowych wartości urbanistycznych i za niszczenie społecznych powiązań pomiędzy mieszkańcami. Dla Rossiego modernistyczne miasto było skupiskiem budynków – dzięki swej uniformizacji i całkowitej szczerości – pozbawionych głębszych znaczeń i odniesień, nie będących symbolami, z którymi można by się utożsamiać, nie przypominających o przeszłości miejsca¹¹⁴.

Druga książka dotyczyła w większym stopniu architektury i postulowała tworzenie budynków, których celem byłaby nie modernistyczna spójność i jedność konstrukcji oraz programu, ale przeciwnie, złożoność i wielość znaczeń, przynosząca przyjemność nie tylko architektowi o wyuczonym przez wiele lat studiów i praktyki smaku, ale również każdemu przeciętnemu, pozbawionemu architektonicznej edukacji człowiekowi. Dla Venturiego budynki mogły być projektowane w dwojaki sposób. Po pierwsze jako przestrzenne symbole, przybierające kształt „coś przypominający”¹¹⁵, w których każdy składnik architektonicznego języka – struktura, program i przestrzeń – są temu kształtowi podporządkowane (to architekt nazywa *kaczką*). Po drugie jako bardziej tradycyjne w swoim kształcie i konstrukcyjnym systemie formy, w których kapitalne – i oderwane jednocześnie od swojego wnętrza – znaczenie miałyby niezależne, jakby nałożone na budynek elewacje (to Venturi nazywa *udekorowaną budą*)¹¹⁶.

W obydwu przypadkach modernistyczna zasada jedności konstrukcyjno-programowej została zdyskredytowana, a od tej pory najważniejszy stał się postulat nie szczerości, ale swego rodzaju oszustwa, nie prostoty, ale złożoności, nie klarowności, ale przestrzennego skomplikowania. Słynny slogan Ludwika Miesa van der Rohe *mniej znaczy więcej* (ang. *less is more*) sparafrazowany został na *mniej znaczy nudniej* (ang. *less is a bore*). Od tej pory architektura miała stać się dziedziną nie wyrazistą i jednoznaczną w odbiorze, ale raczej wielowątkową, o całej mnogości znaczeń, o dalekiej od prostopadłościennym formie, pokrytej intensywnym ornamentem. W miastach architekci zaczęli zawężać przestrzenie publiczne, czyniąc je bardziej kolorowymi i architektonicznie zróżnicowanymi, poszukując inspiracji nie w abstrakcyjnym, geometrycznym systemie artystycznym – tak jak to się działo w okresie modernistycznym, ale w istniejących już od dawna miastach, takich jak na przykład Rzym. Urbaniści na nowo zaczęli używać w swych projektach takich sprawdzonych elementów jak plac i ulica, wyraźnie dzieląc przestrzeń na publiczną i prywatną, odzegnując się tym samym od modernistycznych wielkich przestrzeni, z którymi praktycznie nikt nie potrafił się utożsamiać¹¹⁷.

Venturi nie ograniczył swoich zainteresowań tylko do przeszłości. Interesowała go również teraźniejszość, ale nie ta całkowicie kontrolowana przez architektów i urbanistów – tak jak to postulowali moderniści – ale ta spontaniczna, stanowiąca odzwierciedlenie prawdziwego,

¹¹² Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Londyn 1997.

¹¹³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nowy Jork 1996.

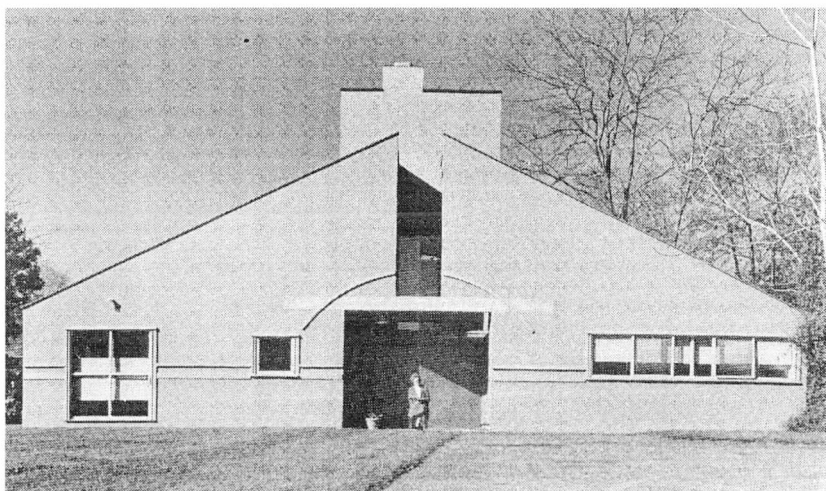
¹¹⁴ Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Londyn 1997.

¹¹⁵ Venturi podaje tu przykład budki z hotdogami uformowanej właśnie w kształt hotdogów.

¹¹⁶ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nowy Jork 1996.

¹¹⁷ Tamże.

miejskiego życia. Analiza Las . Vegas, miasta będącego najlepszym przykładem dwudziestowiecznego konsumpcjonizmu i hedonistycznego stylu życia pokazała, że na trójwymiarową tkanę współczesnej metropolii samoistnie nałożona zostaje warstwa płaskich obrazów – reklam, znaków, informacji. Według architekta obydwie te zjawiska uzupełniają się i stanowią o niejednoznaczności miasta¹¹⁸.



Rys. 028.

Robert Venturi, *Dom Vanny Venturi, Philadelphia, 1963.*

Niestety, tak jak w przypadku modernizmu szczytne idee i wyrafinowana architektura Le Corbusiera i Ludwika Miesa van der Rohe przeobraziły się na deskach pozbawionych talentu architektów w nudne i często kryminogenne osiedla mieszkaniowe, podobnie architektura postmodernistyczna – bo tak została ona nazwana – stała się banalna. Doskonałe prace Venturiego, Rossiego, Roberta Sterna, Charlesa Moore’a, Michaela Gravesa, Leona i Roba Krierów oraz innych architektów, po dość krótkim czasie znalazły swoich naśladowców w każdym niemalże zakątku świata. Choć w swojej książce Venturi zaproponował architektom sięgnięcie do wielu źródeł – zarówno historycznych, jak i współczesnych, na całym świecie propozycja ta została zrozumiana jako nawoływanie wyłącznie do, niczym racjonalnym nie uzasadnionego, użycia antycznych form. Łuki, kolumny, tympanony, portyki – nie zawsze przecież przez Venturiego i Sterna używane – stały się jedynymi wykorzystywanymi elementami. O ile jeszcze architekci ci używali ich starannie projektując wszystkie detale i prowadząc długie, zakończone trafnymi decyzjami rozważania nad proporcjami i wymiarami, tak ich naśladowcy czynili to niedbale i bez połotu.

Podobnie jak płaski dach i biała ściana – przez lata kluczowe elementy modernistycznego języka architektonicznego – nieumiejętnie zastosowane na masową skalę, po krótkim czasie stały się przedmiotem krytyki, tak też elementy języka architektonicznego postmodernizmu stały się często karykaturą idei zawartych w licznych opracowaniach teoretycznych. Rossi szukał głębi i form pamięci w mieście, Venturi różnorodności i niejednoznaczności w architekturze – a to, co szeroką falą spłynęło na współczesne miasto cywilizowanego świata lat 60. i 70. XX w., było płaskie, banalne i sztuczne. Zamiast głębi otrzymano tandetną, szybko płowiejącą scenografię doczepianą do standardowych, prostopadłościennych budynków, zamiast różnorodności i niejednoznaczności – rozczerowanie do powtarzanych we wszystkich miejscach tych samych kilku „gestów” architektonicznych. Można stwierdzić, że po kilkudziesięciu latach eklektyzm powrócił, tym razem w o wiele mniej trwałej i pozbawionej zupełnie wyrafinowania formie. Postmoderniści przegrali walkę o rozwiązanie problemów współczesnego miasta, zajmując się nie jego istotą – czyli funkcją, ale tylko i wyłącznie scenograficznym wizerunkiem jego najmniejszych fragmentów – czyli budynków.

¹¹⁸ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Londyn 1998.

2.2.

Reakcja na historyzujący postmodernizm – Architectural Association

Zrozumiałym zatem się stało, że tak jak postmoderniści sprzeciwili się odhumanizowanym rezultatom głębokich, podpartych humanistycznymi przesłankami modernistycznych idei, także banalna i pozbawiona głębszych wartości aplikacja interesujących też Venturiego i Rossiego spotkała się z szeregiem bardziej lub mniej gwałtownych reakcji. Rozczarowanie przyniosła postmodernistyczna próba rekonstrukcji miasta pozbawiona głębszej analizy funkcjonalnej, nie biorąca pod uwagę czynników socjologicznych, opierająca się tylko i wyłącznie na zaczerpniętych z przeszłości „gestach” architektonicznych. Te „gesty” nie mogły sprostać zadaniu rzeczywistego poprawienia współczesnego miasta i jego organizacyjnych zasad. Tak hołubione przez modernistów i tak zaniedbane przez historyzujących postmodernistów zagadnienie funkcji w budynku i w mieście znowu zaczęły wychodzić na pierwszy plan. Miasto przestało być postrzegane wyłącznie jako scenograficzne zestawienie mniej i bardziej ważnych elewacji, ale jako skomplikowany organizm, na którego działanie wpływ ma wiele czynników: socjologicznych, psychologicznych, ekonomicznych, historycznych. Odżyła wola wyrażenia ducha czasów odpowiednią dla niej architekturą. Wypłynęły na publiczne światło eksperymentalne grupy architektoniczne kontynuujące myśl modernistyczną w sposób futurystyczny, a przez to ekstremalny.

Ta reakcja miała różny charakter. W Holandii Constant, we Włoszech grupy Archizoom i Superstudio oraz w Anglii Archigram prezentowały szokujące wizje przyszłych sposobów tworzenia architektury i korzystania z niej. Renzo Piano, Norman Foster i Richard Rogers – inspirowani amerykańskim architektem modernizmu Buckminsterem Fullerem oraz technologiczną myślą Ludwika Miesa van der Rohe – projektowali i budowali architekturę w swoim wyrazie industrialną. Nowojorscy *Biali Architekci* – Richard Meier, Charles Gwathmey, Peter Eisenman, John Hejduk i Michael Graves – swoje projekty wzorowali na wczesnych budynkach Le Corbusiera. W południowej Szwajcarii i w Hiszpanii rodził się ruch architektury prostej, wręcz wstrzemięźliwej, pozbawionej jakiegokolwiek wątku symbolicznego¹¹⁹.

Ośrodkiem, w którym sprzeciwiono się historyzującemu postmodernizmowi i w którym nakreśloną powyżej sytuację przeanalizowano w sposób chyba najbardziej przekrojowy, była prywatna londyńska szkoła architektury Architectural Association (w skrócie AA). Grupa teoretyków architektury skupionych wokół AA zainteresowana była przede wszystkim społeczną i intelektualną stroną architektury. Pozbawiona wyraźnej preferencji estetycznej, dopuszczała do głosu – zatrudniając na stanowiskach akademickich przeróżnych architektów – szerokie spektrum poglądów i opinii na temat współczesnego miasta i współczesnej architektury. Poglądy były i progresywne, i retrospektywne; estetyczne i estetykę z architektury wykluczające; pragnące architektury jako systemu funkcjonalnego i jako autorskiej wypowiedzi poetyckiej. Rezultatem takiej polityki była szczególnie atmosfera wydziału, w której przede wszystkim bardzo szeroko dyskutowano o architekturze, a potem dopiero ją rysowano. Ludzie z całego świata, zarówno studenci, jak i nauczyciele, rozmawiali o jej różnych aspektach i o czynnikach mających na nią wpływ. Mówili o *energii i kryzysie ekologicznym, o socjologicznych badaniach nad przyczynami porażki architektury modernistycznej, wołaniu o konserwację miast i o zorganizowanym politycznym oporze*¹²⁰. Nie może zatem być zaskoczeniem, że dla wielu uczestników tamtych debat problem estetyki w architekturze przestał mieć większe, jeżeli nie jakiekolwiek, znaczenie. Pluralizm czasem bardzo zdecydowanych, wręcz ortodoksyjnych poglądów sprawił, że na sprawę wizualizacji architektury niektórzy programowo przestali mieć pogląd, albo inaczej – ich opinią był brak opinii.

Spśród szerokiego grona wielu wybitnych nauczycieli kilku szczególnie zainteresowało się miastem jako systemem organizacji życia całych społeczności i poszczególnych ludzi. Dla Bernarda Tschumiego, Nigela Coatesa, Rema Koolhaasa, Elia Zenghelisa i kilku innych architektów dobre życie musiało być *intensywne i wypełnione wydarzeniami, osadzone w otoczeniu zatłoczonym,*

¹¹⁹ Petera Gössel, Gabriele Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991.

¹²⁰ Peter Buchanan, *AA Now / A selected survey of work from the last decade*, Architectural Record, 10/1983, s.40.

które generuje zaskakujące konfrontacje¹²¹. Funkcje w mieście i ich rozłożenie stworzyć miały środowisko cały czas stymulujące mieszkańca miasta drugiej połowy XX w. do rozwoju. Nie spokój i nie przywołane z przeszłości architektoniczne „gesty” były sposobem na poprawę życia w dwudziestowiecznym mieście, ale raczej umiejętne wykorzystanie tkwiącego w nim dynamicznego potencjału. Gęstość zabudowy i wzajemna relacja istniejących obok siebie i jedna nad drugą niezależnie funkcji miały spowodować stworzenie nowych stylów życia, a jednocześnie *architekturę oferującą bezprecedensową możliwość wyboru i maniakalną wręcz niestabilność i intensywność*¹²².

Każdy ze wspomnianych architektów prowadził swoją własną pracownię (ang. *unit*), w której grupa studentów pracowała nad wybranymi zagadnieniami współczesnej architektury i współczesnego miasta. Bernarda Tschumi, Nigel Coates i ich studenci wypracowali dwa modele pracy twórczej. Pierwszym było podejście do architektury wyraźnie artystyczne, inspiracji szukające w sztuce *performance’u*, *happeningu* i sztuki konceptualnej, którego rezultatem była seria prac próbująca znaleźć odpowiedź na konkretne problemy urbanistyczno-architektoniczne nie dzięki projektowaniu budynków, ale raczej dzięki bezpośredniej relacji architekt-użytkownicy. Na podstawie tej relacji architekt tworzył pewien schemat zachowań mieszkańców i użytkowników danego terenu, analizował tego schematu potencjał i ewentualne skutki. Jego interwencja miała charakter prowokacji, której rezultatem miała być publiczna aktywność mieszkańców i użytkowników.

Drugie podejście było bardziej teatralne i narracyjne, oparte na poszukiwaniach związków pomiędzy przestrzenią architektoniczną a dziejącymi się wewnątrz niej zdarzeniami. Tschumi badała zarówno istniejące, jak i wyimaginowane przestrzenie pod względem ich wpływu na zdarzenia i, również, pod względem bardzo subiektywnego ich odbioru przez każdego, obciążonego różnego rodzaju pamięcią użytkownika. Traktowanie przestrzeni jako bardzo dynamicznej interakcji pomiędzy polem działania, samym działaniem i człowiekiem, który to działanie wykonuje, skłoniło do użycia do jej badania wielu schematów artystycznych i dyscyplin teoretycznych, co pozwoliło na tworzenie architektury różnej w wyrazie. Zainteresowanie literaturą piękną przełożyło się na zainteresowanie narracją w architekturze. Zauważywszy, jak pisarze manipulują strukturą swoich książek w celu podkreślenia różnych jej fragmentów, pracownia Tschumiego próbowała manipulować elementami programu architektonicznego w celu stworzenia spektakularnych i ożywczych relacji pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami oraz pomiędzy zdarzeniami a kontekstem architektury. Manipulacja ta przez architektów często zwana była scenariuszem, dzięki któremu scenografia, aktorzy i akcja (czyli architektura, ludzie i ich codzienne zachowanie) pozostawały we wzajemnych, w jakimś tylko stopniu przez architekta kontrolowanych relacjach. W założeniu scenariusz wyznaczał tylko ogólne ramy tych relacji, szczegóły pozostawiając użytkownikom i ich codziennym, spontanicznym aktywnościom¹²³.

Rem Koolhaas i Elia Zenghelis swoje zainteresowanie skupili na organizacyjnej strukturze miasta. Koolhaas pisał w oficjalnym biuletynie AA: *Celem pracowni jest powtórne odkrycie i rozwój form urbanistycznych odpowiednich dla schyłku XX wieku: nowych typów scenariuszy architektonicznych, które byłyby w stanie wykorzystać unikalne możliwości kulturowe występujące w zabudowie o dużej gęstości i które zakończyłyby się rzetelną krytyką i rehabilitacją metropolitarnego stylu życia*¹²⁴. Podobnie jak u Tschumiego, również i w tej pracowni celem było zrozumienie i wzmocnienie istniejących wówczas zasad funkcjonowania wielkiego, wypełnionego zdobyczami cywilizacji miasta, które Koolhaas określił mianem *kultury zagęszczenia* (ang. *culture of congestion*). Istniejące miejskie gęstości miały zostać, pod kontrolą architektonicznego scenariusza, uzupełniane w celu stworzenia nowych, niemożliwych do przewidzenia relacji pomiędzy różnymi funkcjami, których z kolei owocem byłoby owo bogatsze i ciekawsze życie mieszkańców miasta. Jeżeli dla Koolhaasa te scenariusze nie mogły być – z powodu obiektywnych przyczyn – użyte w skali całego miasta, to chociaż możliwa była interwencja w skali pojedynczego budynku. Budynek

¹²¹ Peter Buchanan, *AA Now / A selected survey of work from the last decade*, Architectural Record, 10/1983, s.41.

¹²² Tamże, s.45.

¹²³ Tamże, s.60.

¹²⁴ [za:] Peter Buchanan, *AA Now / A selected survey of work from the last decade*, Architectural Record, 10/1983, s.64.

taki dla Koolhaasa stawał się ważny w tkance miasta, dlatego zwykle przybierał formę mocną i jednoznaczną. Używany często kształt prostopadłościanu, w swym detalu zbliżony bardzo do detalu modernistycznego, najczęściej wypełniony był w środku swobodnie ułożonymi fragmentami programu. Koolhaas – podobnie jak Tschumi – próbował uniknąć pułapki wpadnięcia w formalne ramy wizualnego stylu. Sposobem na to była szczegółowa analiza funkcjonalna danego problemu architektoniczno-urbanistycznego oraz wypracowanie specyficznego scenariusza, według którego ten program mógł zostać w budynku ułożony. Budynek taki był bardziej powiększonym, trójwymiarowym schematem niż architekturą pojmowaną tradycyjnie¹²⁵.

Architectural Association pod koniec lat 70. XX w. wypracowało zatem – pośród wielu różnych, często również tradycyjnych poglądów – szczególny i bardzo nowoczesny sposób podejścia do projektowania, oparty na szczegółowej analizie funkcjonalnej. W sposobie tym zagadnienia architektury i urbanistyki pojmowane były w sposób szczególny, bardzo odległy od wielowiekowych rozważań nad formą budynku oraz zastosowanymi detalami, materiałami i kolorami. Na zjawisko to duży wpływ wywarł dominujący kilka lat wcześniej w świecie sztuki konceptualizm. Architektoniczne propozycje Bernarda Tschumiego, Nigela Coatesa, Rema Koolhaasa, Elii Zenghelisa i ich studentów, wtedy jeszcze będące tylko teoretycznymi, akademickimi ćwiczeniami, zmieniły się bardziej w intelektualną, wielowątkową łamigłówkę, której celem było konceptualne rozwiązywanie różnorodnych – przestrzennych, socjologicznych, psychologicznych, ekonomicznych, egzystencjalnych – problemów. Od zagadnień estetycznych – rozumianego tradycyjnie komponowania elewacji i kształtowania brył budynków – odeszły niemal zupełnie.

Jednak propozycje te, podobnie jak to się działo w przypadku konceptualizmu, bardzo rzadko pozbawione były fizycznej formy. Tak jak sztuka konceptualna, w której, mimo jej teoretycznych założeń, idea mimo wszystko przybierała materialną postać, tak i projekty Tschumiego i Koolhaasa nie były jedynie pozbawioną materii teorią. Gdy forma się pojawiała, to zarówno ona, jak i większość innych przestrzennych decyzji projektowych w swoim formalnym wyrazie nawiązywały do architektury i sztuki modernistycznej. Budynki były prostopadłocienne, składały się z dużych, gładkich płaszczyzn. Twórczość takich architektów jak Le Corbusier, Ludwik Mies van der Rohe i świeżo wtedy odkryty dla szerszej społeczności architektonicznej Ivan Leonidow oraz takich artystów jak Kazimierz Malewicz, Paul Klee i Oskar Schlemmer stała się dla architektów największą inspiracją. Jak można było zaobserwować, kilka przyczyn zdecydowało o fascynacji Tschumiego i Koolhaasa modernistyczną estetyką. Po pierwsze – zwykły odruch sprzeciwu w stosunku do banalnej historyzującej architektury postmodernistycznej. Po drugie – zafascynowanie złożonością modernistycznych idei odnoszących się do wielu aspektów życia człowieka, i w ten sposób podważenie płaskiej, scenograficznej tylko zasady kształtowania postmodernistycznych przestrzeni miejskich. I po trzecie wreszcie – zredukowany często do minimum język architektoniczny, który, choć daleki od doskonałości, najlepiej mógł wyrazić konceptualne tendencje architektury Tschumiego i Koolhaasa.

Wykonana w ciągu kilku prac teoretyczna stała się dla Bernarda Tschumiego, Rema Koolhaasa, Elii Zenghelisa i jeszcze kilku innych architektów podstawą ich późniejszej, już bardzo praktycznej i materialnej twórczości architektonicznej. Architekci ci pod koniec lat 70. XX w. opuścili AA, by swoje kariery akademickie kontynuować przede wszystkim w USA i by założyć swoje pierwsze pracownie architektoniczne. Od tej chwili wszystkie idee, tak dogłębnie przedyskutowane w Londynie w kręgach akademickim, stały się punktem wyjścia wielu, jak się później okazało bardzo ważnych dla historii architektury, projektów i opracowań konkursowych.

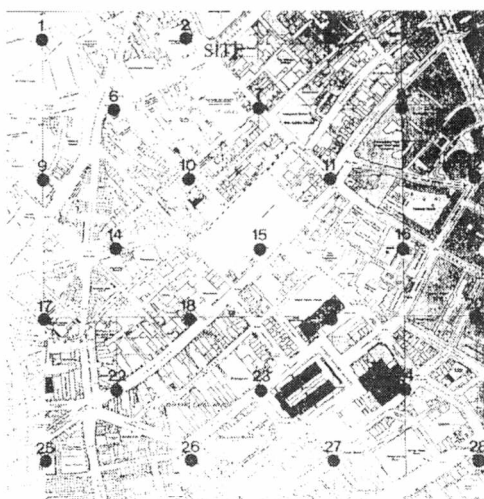
¹²⁵ Peter Buchanan, *AA Now / A selected survey of work from the last decade*, Architectural Record, 10/1983, s.64.

2.3.

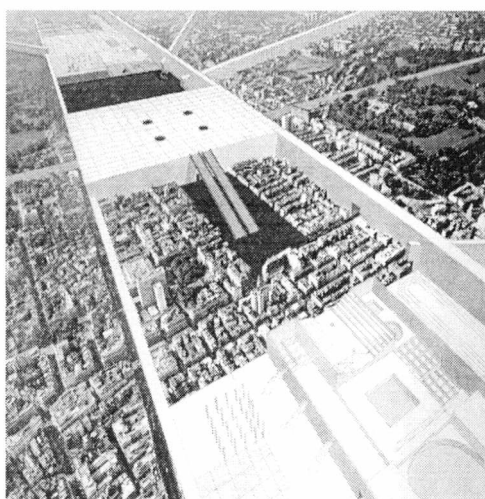
Lata 80. XX w. – początki twórczości architektonicznej Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa

Bernard Tschumi i Rem Koolhaas swoje wypracowane w londyńskim Architectural Association teorie i refleksje postanowili wykorzystać od początku lat 80. w realnym świecie architektury. Ich wczesne, powstałe w Londynie prace architektoniczne, choć umieszczone w konkretnym miejskim środowisku, były jedynie pracami teoretycznymi. Na przykład *Ogród Joyce'a* (ang. *Joyce's Garden*) Tschumiego i *Eksodus czyli dobrowolni więźniowie architektury* (ang. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*) Koolhaasa były pracami w założeniach swoich o bardzo dużym oddziaływaniu urbanistycznym, a przez to społecznym, w swoich rozmiarach rozległymi, w swoim geometrycznym podejściu do miejskiego otoczenia bezkompromisowymi, swoją logiką i swoim wyraźnym organizacyjnym zainteresowaniem funkcją zapowiadającymi mające powstać w przyszłości kolejne projekty obydwu architektów. *Ogród Joyce'a* był próbą równomiernego rozmieszczenia funkcji w miejskim kontekście na zasadzie siatki – jak to Tschumi często nazywa – *urbanistycznych generatorów*¹²⁶, *Eksodus* był architektoniczną fikcją, w której Koolhaas potężnymi ścianami wydzielił z tkanki Londynu kawałek miasta, w zamierzeniu swoim wypełniony nowoczesną, według niego lepszą niż historyczna, metropolitarną architekturą – *hedonistyczną nauką tworzenia przestrzeni kolektywnych w pełni zaspokajających indywidualne pragnienia*¹²⁷. Obydwa projekty tworzyły pewien system organizacyjny, wewnątrz którego architekci pozwalali na dowolną, spontaniczną działalność użytkowników architektury. Równomiernie rozłożone w mieście nieduże obiekty Tschumiego i dwie wysokie ściany wydzielające z Londynu ogromnych rozmiarów enklawę były tylko przestrzenną ramą, w której architekci dopuszczali, a nawet prowokowali, grę różnorodnych zachowań. Ich interwencje – siatka obiektów i dwie ściany – były minimalnym, pozbawionym autorskich cech i jednocześnie bardzo wymownym w miejskiej przestrzeni znakiem, z jednej strony aktem wykluczającym pewne aktywności, a z drugiej strony zachęcającym do innych, nieprzewidywanych – tych, które uczynić miały ludzkie życie, jak zakładali autorzy, ciekawszym.

Obydwa prace – będące najbardziej wyrazistymi propozycjami architektonicznymi Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa z czasów ich wspólnego pobytu w AA, a także niewątpliwie przedmiotem ich wielu wspólnych dyskusji – stały się fundamentami ich późniejszych, realizowanych niezależnie karier zawodowych. Owocami tych karier w późniejszych latach było wiele konceptualnych w charakterze, analizowanych w niniejszej dysertacji projektów.



Rys. 029.
Bernard Tschumi, *Ogród Joyce'a*, 1976.



Rys. 030.
Rem Koolhaas, *Eksodus czyli dobrowolni więźniowie architektury*, 1972.

¹²⁶ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.012.

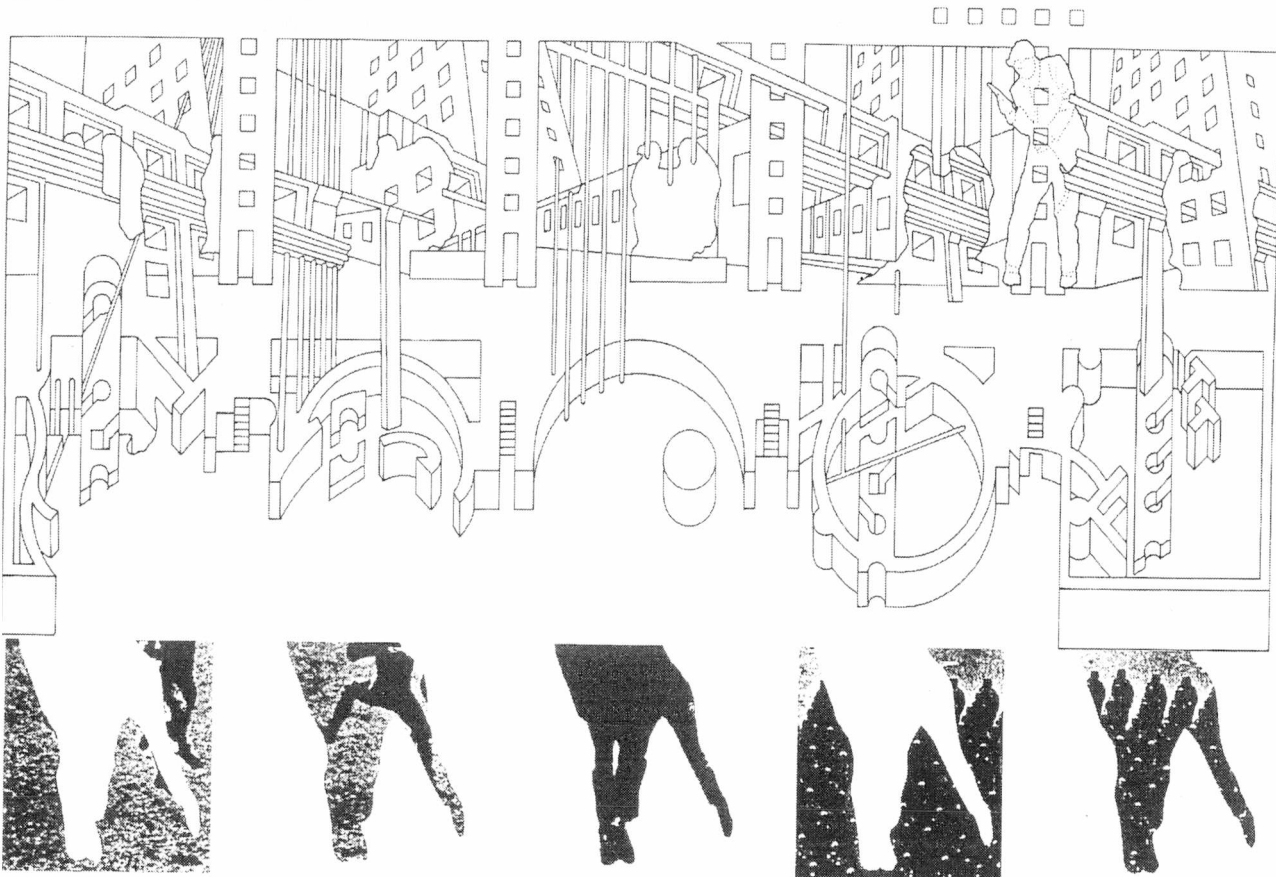
¹²⁷ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.7.

2.3.1.

Bernard Tschumi: architektura jako zdarzenie

Realizowane po opuszczeniu AA pod koniec lat 70. i na początku lat 80. prace teoretyczne i praktyczne Bernarda Tschumiego były kolejnym etapem powstawania specyficznego, konceptualnego podejścia do projektowania architektury.

Zainteresowanie architekta współistnieniem w architekturze na równych prawach programu, przestrzeni i rozgrywających się w jej obrębie zdarzeń zaowocowało wieloma opracowaniami teoretycznymi. Wydana w 1981 r. książka *Transkrypcje mahnattańskie*¹²⁸ była próbą przełożenia technik filmowych i teatralnych na proces tworzenia architektury. Odwołania do teatralnej sceny, do taśmy filmowej i do pisania scenariuszy miały wzbogacić prezentację architektury o esencję jej codziennego, nie dającego się kontrolować użytkowania. *Najważniejszym celem* [książki] – pisał Tschumi we wstępie – *jest opisanie rzeczy zwykle nieobecnych w konwencjonalnej reprezentacji architektonicznej, czyli, mówiąc dokładnie, skomplikowanej relacji pomiędzy przestrzenią a charakterem jej użytkowania; pomiędzy scenografią a scenariuszem; pomiędzy „typem” a „programem”; pomiędzy obiektami a zdarzeniami*¹²⁹.



Rys. 031.
Bernard Tschumi, *Transkrypcje mahnattańskie*, 1981.

Tschumi w swoich tekstach architekturę rozkładał na:

- formę niewartą większej uwagi,
- ważny i wymagany przez pewne uwarunkowania program,
- nie dające się do końca przewidzieć, spontaniczne, mające miejsce wewnątrz budynku zdarzenia.

¹²⁸ Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Londyn 1994.

¹²⁹ Tamże, s.7.

Dla Tschumiego istotne było to, aby wielowiekowe rozważania nad formą, detalami i funkcją zastąpić badaniami nad tym, co się dzieje wewnątrz i na zewnątrz budynku. *Dodatkowo jeszcze – można było przeczytać w jego komentarzu do własnych projektów – relacja przyczynowo-skutkowa, w której forma wynika z funkcji (lub odwrotnie) i która była tak hołubiona przez modernizm, powinna zostać porzucona na rzecz kolizji programów i przestrzeni, w których to terminy takie jak mieszać, łączyć i implikować przyczyniają się do stworzenia nowej rzeczywistości architektonicznej*¹³⁰.

Rozważania nad programem i kolizją między jego składowymi, jak również ze skonstruowaną przestrzenią przyniosło kilka interesujących koncepcji architektonicznych. Tschumi w koncepcjach tych próbował znaleźć nowe, albo przynajmniej istniejące, ale jeszcze nie uświadomione, relacje pomiędzy różnymi elementami funkcjonalnymi. Koncepcje te architekt zastosował w szeregu własnych projektów:

- *crossprogramming* – użycie już istniejącej konfiguracji przestrzennej do programu innego niż pierwotnie przewidziany (na przykład wykorzystanie przestrzeni kościoła jako hali do gry w kręgle)¹³¹,
- *disprogramming* – połączenie dwóch lub więcej funkcji, w którym wymagana przestrzenna konfiguracja programu A wpływa na program B i na jego możliwą przestrzenną konfigurację¹³²,
- *transprogramming* – połączenie dwóch funkcji mimo ich pozornej niekompatybilności, uwzględniające właściwe dla nich uwarunkowania przestrzenne (na przykład planetarium i rollercoaster)¹³³.

Dwutomowa książka Bernarda Tschumiego zatytułowana *Event Cities*¹³⁴ w swoich wstępach wyjaśniła projektowe intencje architekta. *W taki sam sposób, jaki ta książka próbuje uniknąć zastosowania jakichś wizualnych czy formalnych gestów – pisał Tschumi – tak wszystkie pokazane tutaj prace zajmują się przede wszystkim ideami i strategiami, a nie produkowaniem form. W przeciwieństwie do prac wielu innych architektów, żaden z projektów opisanych na tych stronach nie został rozpoczęty rozważaniami nad wizerunkiem czy też formą*¹³⁵. Tschumi mówi o conceptach, o wyrażnie zarysowanej teoretycznej stronie każdego projektu, o tym, że architektura jest przede wszystkim *materializacją koncepcji*¹³⁶. Wspomina o technikach, o wpływie każdego budynku na swe miejskie otoczenie, o potrzebach współczesności. Architekt w tym wszystkim jawi się nie jako rzeźbiarz kształtów, ale raczej jako kontroler stosunków społecznych. Dla Tschumiego architektura przestała być *projektowaniem uwarunkowań* (ang. *designing conditions*), ale stała się raczej *warunkowaniem projektowania* (ang. *conditioning design*)¹³⁷. Innymi słowy, architekt nie zakłada już całkowitej kontroli nad każdym elementem swojego projektu/budynku, raczej swoją strategiczną interwencją zapewnia architektoniczne środowisko dla przeróżnych, spontanicznych, ludzkich aktywności.

Wiele z powstałych w latach 80. i 90. XX w. projektów Bernarda Tschumiego jest spójnych z wspomnianymi powyżej teoretycznymi założeniami. Tschumi celowo nie wspomina w opisach swoich budynków o jakości uzyskanych przestrzeni, o wywoływanych w użytkowniku odczuciach, o zastosowanych materiałach. Jego główną projektową intencją jest stworzenie efektywnej zasady organizującej funkcję w budynku – tak, aby nieuniknione w przyszłości przekształcenia programowe nie spowodowały pogorszenia funkcjonowania obiektu, ani też, co również jest istotne, drastycznej zmiany w wizualnym odbiorze budynku. Zastosowanie takiej zasady w projektowaniu jest kluczowym składnikiem procesu powstawania architektury konceptualnej.

¹³⁰ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.013.

¹³¹ Tamże, s.155.

¹³² Tamże, s.221.

¹³³ Tamże, s.327.

¹³⁴ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000.

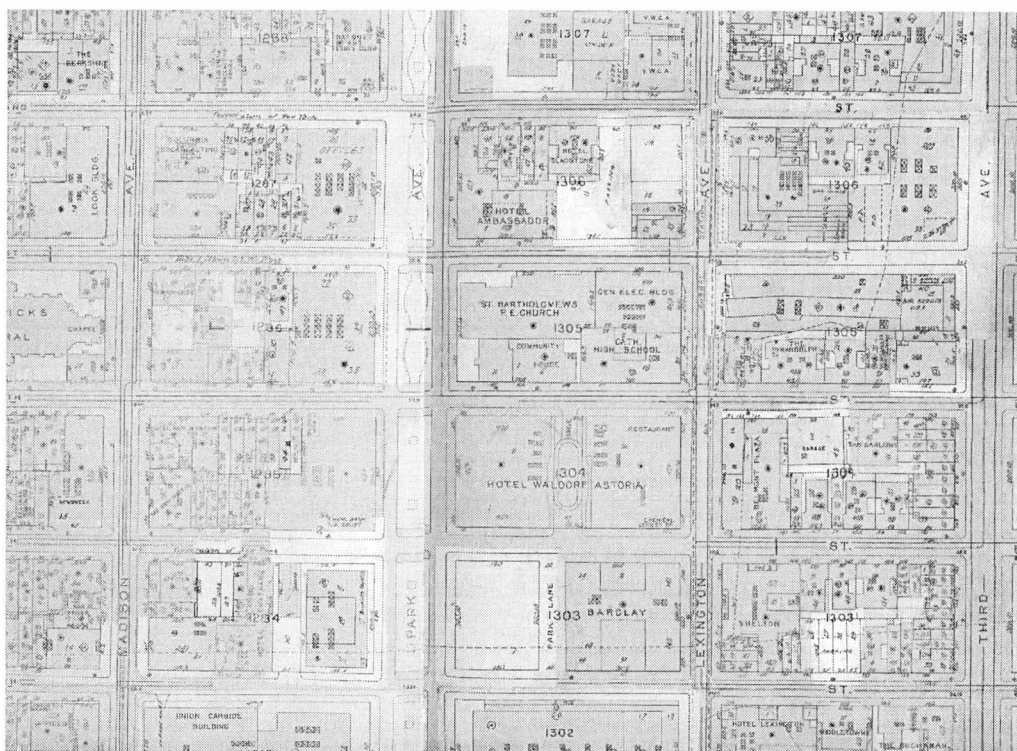
¹³⁵ Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000, s.011.

¹³⁶ Tamże, s.011.

¹³⁷ Bernard Tschumi, *Architecture in/of motion*, Rotterdam 1997, s.21.

Rem Koolhaas: architektura jako systemowa idealizacja

Rem Koolhaas w 1978 r. opublikował książkę zatytułowaną *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*¹³⁸. Opracowanie to było rezultatem kilku lat pracy dydaktycznej w AA i kilku, spędzonych w Nowym Jorku, lat badań nad strukturą i oddziaływaniem na ludzi współczesnej metropolii. Miasto opisywane przez Koolhaasa – czyli Nowy Jork – jest w tej książce prostym, skonstruowanym na ortogonalnej siatce systemem architektonicznym generującym złożony organizm miejski. W systemie tym jedynymi nienaruszalnymi elementami są dwa wymiary określające długość i szerokość typowego, manhattańskiego bloku urbanistycznego, zaś wymiar trzeci jest pozostawiony do dowolnej architektonicznej interpretacji. Interpretacja ta w skali całego miasta tworzy zróżnicowaną w wysokości i funkcjonalnej jakości tkankę, w której w najczęściej prostopadłościenną kubaturze pojedynczego budynku różne elementy programowe umieszczone są jedno nad drugimi. Dla Koolhaasa wzorem stał się nowojorski budynek Downtown Atheltic Club – *turbulencyjne zestawienie różnego rodzaju życia metropolitarne w ciągle zmiennej konfiguracji* – gdzie wiele form fizycznej aktywności zgrupowano na kilkudziesięciu piętrach wysokościowca¹³⁹.

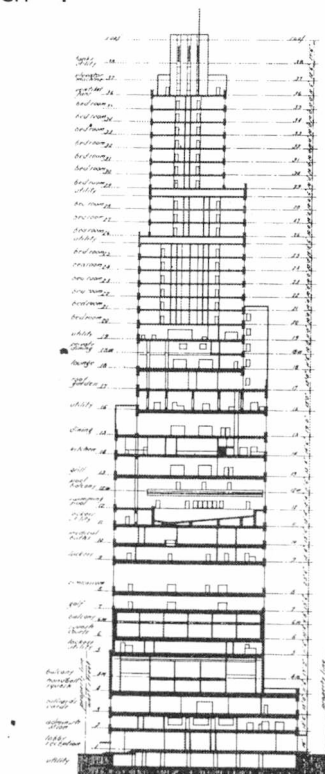


Fragment tkanki urbanistycznej Manhattanu.

Fascynacja Manhattanem i jego strukturą organizacyjną pchnęła Koolhaasa do wypróbowania tej zasady w projektowaniu. W 1975 r., przy okazji pobytu w Nowym Jorku, Holender miał okazję współpracować z niemieckim architektem Oswaldem Mathiasem Ungerssem przy projekcie zagospodarowania leżącej tuż obok Manhattanu wyspy Roosevelta. Architekci w swoim projekcie zaproponowali mini-Manhattan, podobnie jak pierwowzór składający się z

¹³⁹ Rem Koolhaas, *New York/La Villette* [za:] Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.161.

regularnej siatki i wyodrębnionego w środku urbanistycznego założenia parku – na podobieństwo nowojorskiego Central Parku. Dla Ungersa, przy jego architektonicznej klarowności zastosowanych środków wyrazu widocznych w ciągu całej kariery, projekt ten był wyjątkowy; dla Koolhaasa był natomiast zapowiedzią mających powstać w przyszłości prac. Architekci na dostępnym terenie wytyczyli 28 identycznych bloków zabudowy, ich wypełnienie zostawiając różnym architektom, proponując jednocześnie całą typologiczną paletę możliwości projektowych¹⁴⁰.



Rys. 033.
Przekrój przez Downtown Athletic Club.

W książce *Delirious New York* Koolhaas opisuje – wtedy jeszcze chyba nie do końca świadomy wagi swoich słów dla całej swojej późniejszej kariery projektowej – słynnego surrealistę Salvadora Dalí i stworzoną przez niego metodę artystycznej twórczości. Zamiast bezwolnego poddania się podświadomości w postaci automatycznej rejestracji swoich odczuć w pisaniu i malowaniu – tak jak to usankcjonowane zostało opracowaniami teoretycznymi wczesnego surrealizmu – Dalí zaproponował jego drugą fazę albo kolejną odmianę. Odmiana ta polegała na świadomym wykorzystaniu podświadomości, na procesie określonym przez samego artystę jako *spontaniczna metoda wiedzy irracjonalnej opartej na systematycznej obiektywizacji szaleńczych skojarzeń i interpretacji*¹⁴¹. Metoda ta nazwana została „paranoiczno-krytyczną” (w skrócie PCM) i zasadniczo składała się z dwóch etapów:

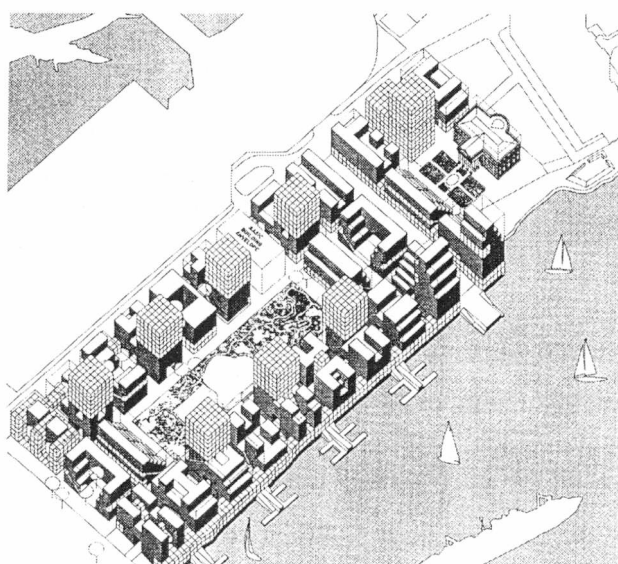
- pierwszym było spojrzenie na świat w zupełnie nowy, niespodziewany, nawet bezsensowny sposób – tak, aby zgromadzić jak najwięcej świadomych i podświadomych analogii, porównań, metafor i skojarzeń,
- drugim był powrót z podświadomości do świadomości, synteza zebranego materiału i przełożenie go na język dobrze znanej wszystkim, obiektywnej rzeczywistości.

¹⁴⁰ Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zurych 1994, s.85-87.

¹⁴¹ Salvador Dalí, *The Conquest of the Irrational* [w:] *Conversations with Dalí*, Nowy Jork 1969 [za:] Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Rotterdam 1994, s.237.

Wierzę – pisał Dali w 1929 r. – że przyszła ta chwila, kiedy poprzez paranoiczny i aktywny wysiłek umysłowy będzie możliwym usystematyzowanie zamieszania i stworzenie dzięki temu całkowicie nowego, realnego świata¹⁴².

Koolhaas we właściwy sobie, niezwykle barwny sposób skomentował metodę paranoiczno-krytyczną. PCM poprzez konceptualny recycling obiecuje – napisał – że wszystkie zużyte, skonsumowane części świata będą mogły być użyte ponownie, [...] i że ta zawsze nowa generacja fałszywych faktów i sfabrykowanych dowodów powstanie poprzez prosty akt interpretacji. PCM proponuje – dodawał – zniszczenie lub chociaż podważenie ostatecznego katalogu, wstrząśnięcie wszystkimi istniejącymi kategoriami, zrobienie nowego, świeżego początku [...] ¹⁴³. Zatem w drugiej połowie lat 70. XX w. dla Koolhaasa – tak jak dla Salvadora Dali kilkadziesiąt lat wcześniej – jasnym się stało, że świat jest wypełniony ideami, że idee te są albo niezauważane, albo ignorowane, albo wykorzystywane w ograniczony sposób, że mogą być one użyte ponownie, dzięki konceptualnemu podejściu tworząc nowy początek.



Rys. 034.
Oswald Ungers, Rem Koolhaas, *Wyspa Roosevelt*, 1975.

W 1985 rok Holender napisał tekst kluczowy dla swojej całej twórczości, tej przeszłej i tej przyszłej. *Przeraźliwe piękno dwudziestego wieku* (ang. *The Terryfying Beauty of the Twentieth Century*) był esejem opisującym współczesne Koolhaasowi Berlin i Rotterdam, zakończonym podrozdziałem dotyczącym jego własnego, opartego na PCM, sposobu dochodzenia do rozwiązań projektowych.

*Jeżeli jest w tym wszystkim metoda – pisał Koolhaas – to jest to metoda systemowej idealizacji, systemowej nadinterpretacji dowolnego spostrzeżenia, bombardowania spekulacjami, które pod uwagę biorą nawet najbardziej żałosne, naładowane konceptualnie i ideologicznie wątki. W tym procesie każdy bastard otrzymuje swoje genealogiczne drzewo, każdy, nawet najmniejszy, załączek idei jest analizowany z zacięciem detektywa tropiącego cudzołożnika. Jeżeli założymy, że nasze propozycje umieścimy w idealnym świecie prestiżu intelektualnego, artystycznej integralności i, co najważniejsze, w świecie branym na serio, to automatycznie zyskają one te same właściwości i pozostaną namacalną manifestacją teoretycznej perfekcji, nawet wtedy, gdy niedostępna już będzie tłumacząca wszystko interpretacja autora*¹⁴⁴.

Koolhaas zatem tymi kilkoma niezwykle kwiecistymi zdaniem usprawiedliwił swoją każdą, przeszłą i przyszłą, decyzję architektoniczną. Od razu odrzucił zarzuty o naiwność czy też

¹⁴² Salvador Dali, *La Femme visible*, Paryż 1930 [za:] Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Rotterdam 1994, s.235.

¹⁴³ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Rotterdam 1994, s.241.

¹⁴⁴ Rem Koolhaas, *The Terryfying Beauty of the Twentieth Century* [w:] Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.155.

infantylności, pokazując swoim oponentom, że jest świadomy tego rodzaju wrażeń mogących się pojawić przy analizie jego prac. Nie zakładał ograniczonego, tak właściwego dla postawy modernistycznej, zbioru zasad światopoglądowych, ale dopuszczał wszystko: idee stare i nowe, akceptowane i skompromitowane, na pierwszy rzut oka możliwe i niemożliwe. Nie tworzył dogmatu nienaruszalnych reguł, ale raczej regułę przyzwolenia na wszystko, co architektowi mogłoby wydać się odpowiednie do rozwiązania jakiegokolwiek problemu projektowego. Wszystkie istniejące fizycznie lub intelektualnie rzeczy, owe *żałosne, naładowane konceptualnie wątki*, dla Koolhaasa mogły stać się, przy odpowiedniej interpretacji i przy chwilowym abstrahowaniu od ich stereotypowego postrzegania, potencjałem lub też raczej zaczynem pomysłu na cały budynek, albo – według jego własnych słów – *świeżym, nowym początkiem* jego przestrzennej, funkcjonalnej organizacji. Tymi słowami Koolhaas wytrącił od razu wszystkie argumenty swoich architektonicznych przeciwników, ustawiając się w pozycji postmodernisty czerpiącego swoje inspiracje z różnych dziedzin życia, swoje budynki organizując według różnych, dla postronnych obserwatorów czasem nawet absurdalnych idei.

Wiele projektów Rema Koolhaasa – podobnie jak Tschumiego – jest praktyczną interpretacją wspomnianych powyżej teoretycznych założeń. Tak jak Tschumi, Koolhaas również niewiele wspomina w opisach swoich budynków o charakterze przestrzeni, o wrażeniach estetycznych, o zastosowanych materiałach i detalach. Jego główną projektową intencją również jest stworzenie efektywnej zasady organizującej funkcję w budynku – tak, aby nieuniknione w przyszłości przekształcenia programowe nie spowodowały pogorszenia funkcjonowania obiektu, ani też, co również jest istotne, drastycznej zmiany w wizualnym odbiorze budynku. Skonstruowany do każdego projektu konceptualny scenariusz jest – w kontekście historii architektury – czymś specyficznym i wyjątkowym, w którego tworzeniu niewątpliwie pomagała Koolhaasowi kilkuletnia, podjęta jeszcze przed studiami architektonicznymi, praca dziennikarska oraz także kilkuletnia kariera filmowego scenarzysty.

2.3.3. Podumowanie

Opracowane w latach 70. i na początku lat 80. XX w. teoretyczne założenia architektury Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa stały się zarówno dla autorów, jak również w późniejszym okresie dla dużej grupy naśladowców, punktem wyjścia do stworzenia wielu projektów. Dla twórców tych architektura nie była tylko i wyłącznie scenograficzną umiejętnością aranżowania przestrzeni, ale również – a raczej przede wszystkim – zdolnością do prowokowania różnorodnych zachowań, do tworzenia funkcjonalnych napięć i kolizji. *Idee* czy też *konceptualne wątki* – nazywane w ten sposób przez obydwu architektów – wielokrotnie rozwijane były w szokujące dla inwestorów i konkursowych jurorów scenariusze projektowe. Scenariusze te z biegiem lat stawały się coraz bardziej wyabstrahowane, wręcz abstrakcyjne¹⁴⁵. Im były bardziej odległe od architektury, tym stawały się coraz bardziej lakoniczne i syntetyczne – zasługujące na miano *abstraktów*. Najczęściej wyrażone prostą i wymowną grafiką, w bezpośredni sposób przekładane były na rozwiązanie ułożenia funkcji w budynku, a wiele decyzji projektowych dotyczących detali i zastosowanych materiałów było później, w trakcie realizacji, całkowicie podporządkowane abstraktowi. Dla Tschumiego i Koolhaasa architektura przestała niemal całkowicie być dziedziną, której celem jest różnie rozumiana fizyczność – jakość przestrzeni, oddziaływanie materiałów, gra światłem. Ich projektowe zainteresowania skupiały się przede wszystkim na znalezieniu abstraktu tj. rodzaju schematu projektowego mającego kluczowy wpływ na każdą podejmowaną później decyzję projektową.

¹⁴⁵ Nie w sensie artystycznym, gdzie abstrakcja oznacza sztukę bezprzedmiotową i afiguratywną, ale w sensie architektonicznym, gdzie do jej tworzenia używane są zjawiska z architekturą nie związane.

2.4.

Architektura konceptualna – lata 80. XX w.

W latach 80. XX w. wyabstrahowane, oderwane od standardów podejście do projektowania architektonicznego pozwoliło jego twórcom na odniesienie pierwszych sukcesów zawodowych. Tschumi zdecydował się w końcu na próbę wprowadzenia swoich teorii w prawdziwy kontekst miejski, Koolhaas po kilku latach pobytu w Stanach Zjednoczonych powrócił do Europy, by założoną w 1975 r. grupę badawczą *Office for Metropolitan Architecture OMA* (*Biuro Architektury Metropolitarnej*) przeobrazić w profesjonalną pracownię architektoniczną¹⁴⁶.

Należy pamiętać, że lata 80. były okresem największych tryumfów historyzującej architektury postmodernistycznej. Bardzo szeroka, wręcz globalna, działalność projektowa Aldo Rossiego, Michaela Gravesa, Roberta Venturiego, Charlesa Moore'a, Roba i Leona Krierów i innych twórców nie zdominowała jednak świata architektury w takim stopniu, jak stało się to w przypadku modernizmu. Nie powstał nowy styl międzynarodowy. Z biegiem lat ich twórczość coraz częściej spotykała się teoretyczną i projektową kontrreakcją. Oprócz Koolhaasa i Tschumiego nie można tutaj zapomnieć o grupie innych architektów wywodzących się z Architectural Association, takich jak Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Steven Holl, Daniel Libeskind i Peter Cook. W USA działali Peter Eisenman i Frank O. Gehry, wypracowując – razem z Hadid, Coop i Libeskindem – styl potocznie zwany dekonstruktywizmem. Coraz więcej projektowali nowojorscy *biali architekci*¹⁴⁷, naśladując formalnie wczesne dzieła Le Corbusiera – Richard Meier, Charles Gwathmey i John Hejduk. Nieustannie rosła reputacja grupy architektów spod znaku *high-tech*¹⁴⁸: Normana Fostera, Richarda Rogersa, Renzo Piano i coraz intensywniej wkraczającego na architektoniczną scenę Jeana Nouvela. W Szwajcarii pojawili się i umacniali swoją pozycję na lokalnym rynku Jacques Herzog i Pierre de Meuron, architekci redukujący środki architektonicznego wyrazu niemalże do minimum. W Japonii działali projektujący metaliczną w odbiorze odmianę neomodernizmu Toyo Ito i Itsuko Hasegawa.

W tym gronie Rem Koolhaas i Bernard Tschumi – których prace często były podobne formalnie do innych sprzeciwiających się historyzmowi propozycji – zdecydowanie wyróżniali się intelektualnym podejściem do projektowania, operowaniem w większym stopniu ideami niż zagadnieniami wizualnymi, reakcją nie tylko na przemiany estetyczne, ale również społeczne zachodzące w świecie. W ich przypadku okazją do wypróbowania nowych idei były przede wszystkim konkursy. Kilka z nich, szczególnie z lat 80. XX w., na trwałe zapisało się w historii dwudziestowiecznej architektury. Przedstawiając swoje prace, Koolhaas i Tschumi swoim rewolucyjnym, intelektualnym, czy też wręcz abstrakcyjnym podejściem wzbudzali co najmniej zainteresowanie, z reguły zyskiwali aprobatę składów sędziowskich, nierzadko otrzymując nagrody, a w przypadku przyznania pierwszego miejsca – możliwość realizacji.

Pierwszym ważnym tego typu wydarzeniem był rozstrzygnięty w roku 1983 konkurs na zagospodarowanie poprzemysłowych, paryskich terenów dzielnicy La Villette na Park XXI wieku. Z 471 nadesłanych prac pierwsze i drugie miejsca otrzymały projekty Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa. Obydwa nie proponowały statycznych, sielankowych krajobrazów, ale raczej dynamiczny mariaż przyrody i nowoczesnej architektury w formie strategii dopuszczającej nieustanne dopasowywanie programu do potrzeb społecznych i wymogów współczesności. Regularna siatka czerwonych pawilonów Tschumiego i pasmowy układ funkcjonalny Koolhaasa miały zapewnić zarówno ciągłą elastyczność w użytkowaniu, jak i integralność wizualną całego terenu¹⁴⁹. Dla Bernarda Tschumiego był to praktycznie pierwszy konkurs, w jakim wziął udział,

¹⁴⁶ Założycielami OMA byli Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp oraz Elia i Zoé Zenghelis.

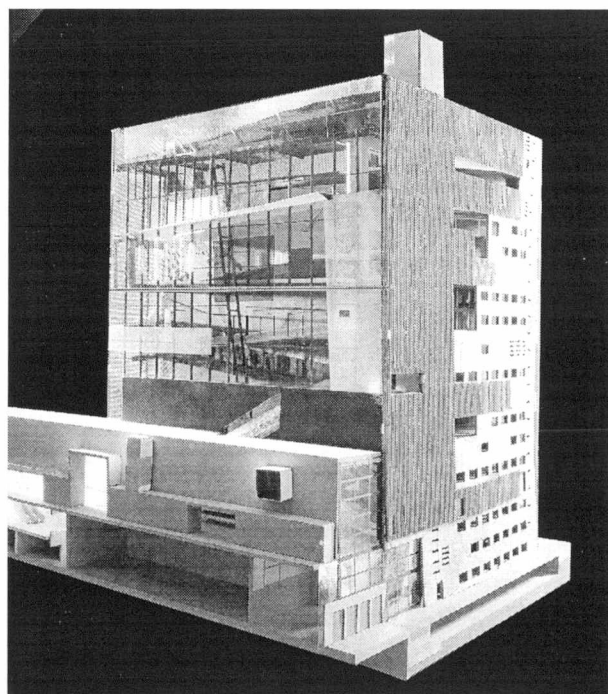
¹⁴⁷ Nazwa ta jest pochodną używanego przez nich w architekturze wyłącznie białego koloru.

¹⁴⁸ Nazwa ta jest skrótem angielskiego *high technology* – zaawansowanej technologii, która charakteryzowała prace niektórych architektów.

¹⁴⁹ Cees de Jong, Erik Mattie, *Architectural Competitions 1950-Today*, Kolonia 1994, s.113-127.

pierwsze miejsce i wieloletnia realizacja przyniosły mu sławę i były przyczynkiem do rozwinięcia praktyki architektonicznej¹⁵⁰.

Drugim wydarzeniem, w którym Koolhaas i Tschumi bezpośrednio skonfrontowali swoje propozycje, był konkurs na Narodową Bibliotekę Francji z roku 1989. W rywalizacji tej Tschumi nie otrzymał nagrody, Koolhaas natomiast swoją pracą zajął drugie miejsce, ostatecznie mając dzięki niej o wiele większy wpływ na ówczesne architektoniczne tendencje niż zrobił to dzięki swojej zwycięskiej i po kilku latach zrealizowanej pracy francuski architekt Dominique Perrault. Tschumi w swoim projekcie na prostopadłościenną, zwartą i dość tradycyjnie rozwiązana pod względem funkcjonalnym bryłę biblioteki nałożył bieżnię lekkoatletyczną¹⁵¹, Koolhaas w prostopadłościannie najważniejsze, ogólnodostępne funkcje umieścił w swobodnie ukształtowanych „pustkach” – przestrzeniach jakby „wyjętych” z dominującej masy bibliotecznych magazynów¹⁵².



Rys. 035.

Rem Koolhaas, *Centrum Sztuki i Mediów, Karlsruhe*, 1989.

Konkursem trzecim, w którym Koolhaas i Tschumi bezpośrednio rywalizowali, był projekt Centrum Sztuki i Technologii Medialnych (ZKM) w Karlsruhe, rozstrzygnięty również w roku 1989. Koolhaas w konkursie tym otrzymał pierwszą nagrodę, niestety, do realizacji jednak nie doszło, chociaż pokonkursowe prace projektowe były już bardzo zaawansowane. Obydwaj architekci zaproponowali budynki prostopadłościenne w kształcie. Projekt Tschumiego zakładał zgrupowanie całego programu na kilku kondygnacjach, a następnie rozcięcie bryły budynku na dwie nierówne części w celu stworzenia zaskakującej i prowokującej do nieprzewidzianych przez program zachowań przestrzeni¹⁵³. Koolhaas natomiast w swoim budynku stłoczył zadaną funkcję – podobnie jak to miało miejsce w nowojorskim Downtown Athletic Club – na wielu wysokich, zróżnicowanych w swoich rzutach piętrach. Niecodzienna i także zróżnicowana konstrukcja dodatkowo podkreślała różnorodność programową¹⁵⁴.

Budynkiem funkcjonalnie podobnym do ZKM była kolejna propozycja Koolhaasa biorąca udział w międzynarodowym konkursie na Centrum Handlu Morskiego w Zeebrugge w Belgii. Projekt

¹⁵⁰ Bernard Tschumi, *GA Document Extra 10*, Tokyo 1997, s.19.

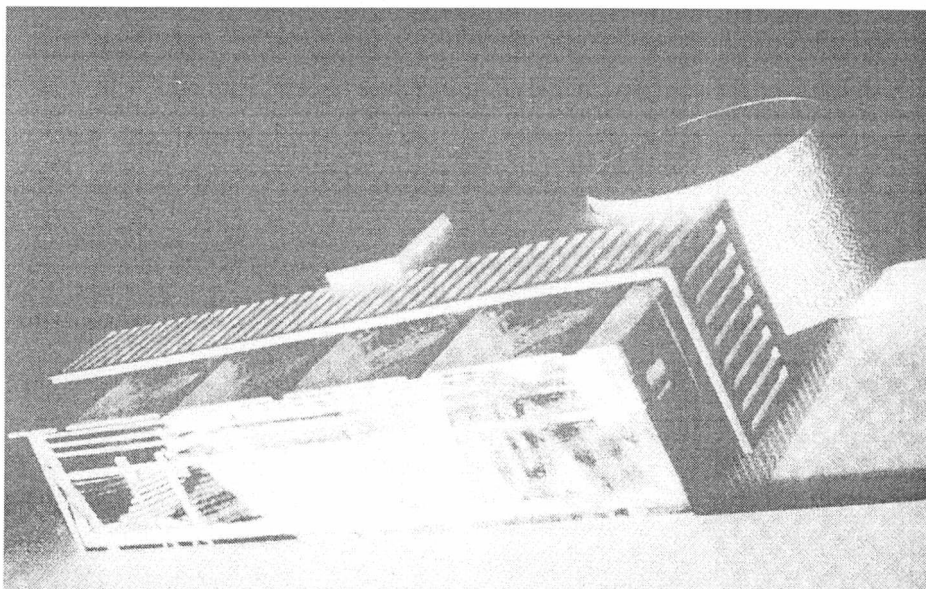
¹⁵¹ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.326-361.

¹⁵² Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.132-139.

¹⁵³ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.364-299.

¹⁵⁴ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.140-150.

ten, otrzymawszy w 1989 r. pierwszą nagrodę, podobnie jak budynek w Niemczech również nie doczekał się realizacji. Zaproponowana prostopadłościenna forma budynku została zaokrąglona, niemniej jednak budynek znowu składał się z nagromadzonych, umieszczonych jeden ponad drugim elementów programowych¹⁵⁵. Bernard Tschumi w 1986 r. wziął udział w konkursie na Operę w Tokio. Wymagany program został przez architekta przegrupowany, a następnie w formie równoległych, stykających się i formalnie bardzo zróżnicowanych prostopadłościanów wstawiony jako duża, ortogonalna bryła na dostępną działkę¹⁵⁶. Z kolei propozycja Rema Koolhaasa z roku 1987 dla nowego, podparyskiego miasta Melun Sénart była w swojej logice podobna do projektu Narodowej Biblioteki Francji. Architekt – podobnie jak czytelnie w budynku Narodowej Biblioteki Francji – najważniejsze funkcje przyszłego miasta umieścił w przestrzeniach „pustych”, pozostawionych pośród zasadniczej masy urbanistycznej, którą w swoim projekcie przeznaczył na dowolną w swojej formie architekturę¹⁵⁷.



Rys. 036.
Bernard Tschumi, *Centrum Sztuki i Mediów, Karlsruhe*, 1989.

Podsumowując, lata 80. XX w. były okresem interesującej rywalizacji pomiędzy dwoma dawnymi wykładowcami londyńskiego AA – Remem Koolhaasem i Bernardem Tschumim. Ich architektoniczne propozycje – w tym rozdziale tylko zasygnalizowane, a szczegółowo opisane w dalszej części niniejszej pracy – były najczęściej prostopadłościennymi budynkami, których wnętrza skonstruowane zostało według arbitralnie podjętej i bardzo formalnej zasady funkcjonalnej. Zasada ta organizowała przestrzeń całego budynku oraz miała decydujący, jeżeli nie jedyny, wpływ na rysunek wszystkich elewacji prostopadłościanu. Również kilka projektów urbanistycznych skonstruowanych zostało według zasady organizacyjnej, wyznaczającej tylko ogólne ramy kształtowania danego terenu i dopuszczającej dużą dążność przestrzennych aktywności pozbawionych kontroli architekta. Prestiż konkursów, w których brali udział i w których zdobywali najwyższe nagrody Koolhaas i Tschumi, szeroko publikowane ich rezultaty, wzrastająca liczba seminariów, zajęć akademickich, wystaw i wykładów obydwu architektów – spowodowały, że prace te stawały się coraz powszechniej znane w środowisku architektonicznym. Urzekające swoją organizacyjną logiką, intelektualnym wyrachowaniem, konsekwentnie realizowanym pierwotnym zamiarem – nie mogły pozostać bez wpływu na architekturę następnego dziesięciolecia i dochodzące do głosu następne pokolenia architektoniczne.

¹⁵⁵ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.128-131.

¹⁵⁶ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.266-361.

¹⁵⁷ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.86-95.

2.5.

Architektura konceptualna – lata 90. XX w. i początek XXI w.

W latach 90. XX w. wyabstrahowane podejście do tworzenia architektury zyskało sporą popularność. Okres historyzującego postmodernizmu już miał się ku końcowi (choć jego najważniejsi przedstawiciele w dalszym ciągu kontynuowali na szeroką skalę działalność projektową), nie był już stylem najchętniej publikowanym w fachowych magazynach i najczęściej dyskutowanym na wydziałach architektury. Swój renesans zaczęła przeżywać estetyka modernistyczna – nazywana neomodernizmem. Działalność Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa miała istotny wpływ na ten proces, choć ich twórcza postawa wydatnie różniła się od innych skoncentrowaniem się na poszukiwaniach nowych zasad organizacyjnych budynków. Przełom lat 80. i 90. był najlepszym okresem dla tego rodzaju postawy. Propozycje takie jak Narodowa Biblioteka Francji, Centrum Sztuki i Technologii Medialnych ZKM w Karlsruhe czy też powstały nieco później projekt Dwóch Bibliotek Uniwersytetu Jessieu w Paryżu Rema Koolhaasa stały się ważną inspiracją dla młodych architektów.

W latach 90. rozwijające się do tej pory w relatywnie podobny sposób architektoniczne kariery Koolhaasa i Tschumiego bardzo się różnicowały. Tschumi zajęty etatem akademickim na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku i ignorowany przez komercyjny rynek amerykański nie miał wielu okazji do projektowania, a jednocześnie – jak się może wydawać – stracił też pomysł na rozwijanie swojej własnej dalszej twórczości. Rem Koolhaas wręcz przeciwnie: korzystając z dobrej koniunktury gospodarczej Europy, a w szczególności Holandii, i także z chyba coraz lepszej własnej kondycji intelektualnej – swoją twórczość bardzo rozwinął, stając się architektonicznym autorytetem dla wielu dopiero wchodzących w zawód architektów. Choć z jednej strony jego biuro powiększało się z każdym rokiem, to z drugiej strony rotacja kadrowa była powodem coraz większej liczby niezależnie działających na rynku młodych i ambitnych projektantów.

Rem Koolhaas wykonał w latach 90. XX w. wiele ważnych projektów, z których kilka – w przeciwieństwie do projektów powstałych w latach 80. – ostatecznie doczekało się realizacji. W roku 1991 praca Holendra nadesłana została na konkurs na Dwie Biblioteki Uniwersytetu Jessieu w Paryżu. Zamknięta w prostopadłościennym kształcie rampa była rozwiązaniem totalnym i niezwykle spektakularnym, na swojej płaszczyźnie mieszczącym wszystkie wymagane funkcje. Projekt ten, choć zdobył pierwszą nagrodę, nie został jednak zrealizowany¹⁵⁸. Innym ważnym projektem tego architekta było studium urbanistyczne wykonane w roku 1992 dla fragmentu nowej zabudowy japońskiego miasta Jokohama. Zajmująca całą dostępną powierzchnię, wielopoziomowa struktura składała się z systemu ramp, platform, schodów i pochylni – gotowa na przyjęcie dowolnego programu¹⁵⁹. Kolejnym istotnym projektem, wykonanym na dwa osobne konkursy w roku 1994 dla dwóch osobnych działek w Cardiff i w Rotterdamie, były praktycznie identyczne teatr i opera. Projekt ten składał się z dwóch osobnych brył, każdej na swój sposób prostopadłościennych. Dużo wyższa, pierwsza kostka mieściła wszystkie funkcje potrzebne do – jak to Koolhaas nazwał – *wyprodukowania* spektaklu, druga, niższa kostka była zawiniętą płaszczyzną umożliwiającą *skonsumowanie* spektaklu, mieszczącą w sobie wejście, foyer i widownię¹⁶⁰.

Odchodzący z OMA młodzi architekci często tworzyli własne biura. Kilkorgu z nich udało się zrobić dużą, wręcz światową, karierę. Fascynacja projektowymi metodami Koolhaasa spowodowała, że zostali oni określani w fachowej prasie mianem *dzieciakami Koolhaasa* (ang. *Koolhaas kids*). Podobny sposób dochodzenia do rozwiązań projektowych, ich graficznej prezentacji i mówienia o nich – były wyraźnie widoczne. W drugiej połowie lat 90. XX w. zorganizowano w Rotterdamie wystawę pod nazwą *Reference: OMA*¹⁶¹, w trakcie której zaprezentowano najważniejsze młode pracownie architektoniczne korzystające z projektowych technik Koolhaasa. Niewątpliwie

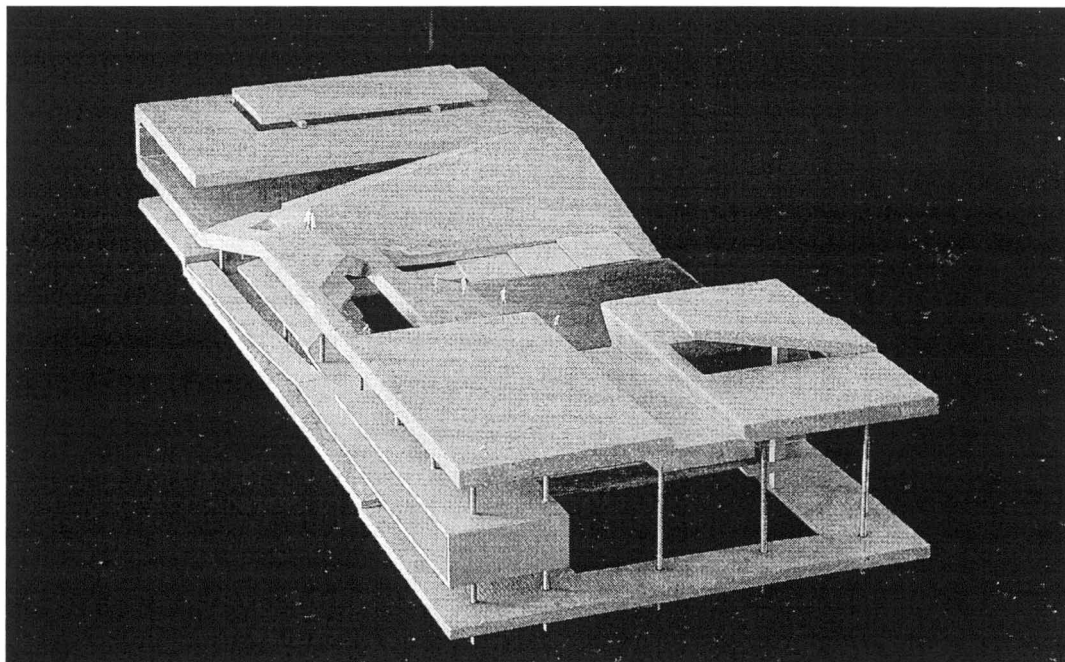
¹⁵⁸ *OMA/Rem Koolhaas 1992-1996*, El Croquis 79, Madryt 1996, s.124-141.

¹⁵⁹ Tamże, s.208-213.

¹⁶⁰ Tamże, s.176-181.

¹⁶¹ Wystawa ta odbyła się w Niderlandzkim Instytucie Architektury NAI w Rotterdamie w 1995 r.

najbardziej istotnymi biurami stały się: holenderskie MVRDV¹⁶² i NL Architects¹⁶³ oraz brytyjskie FOA¹⁶⁴. Oprócz nich swoją działalność zapoczątkowała duża grupa innych, podobnie projektujących pracowni, często, jak pracownia Koolhaasa OMA, również schowanych za anonimowym szyldem: w Holandii S333, WMX, maxwan, w Hiszpanii Actar i no.mad, w Meksyku FRA, w USA nArchitects, a także grupy w Niemczech i we Francji.



Rys. 037.
MVRDV, *Pływalnia Sloterpark, Amsterdam, 1994.*

Pracownie te, inspirując się technikami projektowymi OMA, w latach 90. opracowały kilka spektakularnych projektów. Pierwszą ważną pracą wykonaną przez reprezentantów młodego pokolenia była praca MVRDV nadesłana na międzynarodowy konkurs na zabudowę mieszkaniową w Berlinie w roku 1991. Ułożone w prostokątnej bryle budynku poszczególne mieszkania tworzyły rodzaj przestrzennych puzzli albo przypominały komputerową grę Tetris. Niektóre z tych mieszkań były mieszkaniami standardowymi, pomiędzy nimi zlokalizowane zostały mieszkania niestandardowe o przeróżnych kształtach¹⁶⁵. W 1995 r. FOA wygrało międzynarodowy konkurs na nowy terminal pasażerski w Jokohamie. Zaproponowana prostokątna forma obiektu wypełniona została precyzyjnie skonstruowanym systemem platform i pochylni, tworząc w ten sposób budynek elastyczny i w swoim przestrzennym charakterze bardzo krajobrazowy. Większość wymaganej funkcji swoje miejsce w budynku znajdować miała w zależności od uwarunkowań zewnętrznych. Projekt po kilku latach został ostatecznie zrealizowany¹⁶⁶. Również w 1995 r. powstało studium centrum handlowego na amsterdamskiej starówce. Studium to wykonane zostało w pracowni NL Architects. Idąca w górę, a następnie w dół kilkumetrowej grubości rampa prostokątnym wolumenem ściśle wypełniała dostępną działkę, na swojej powierzchni lokalizując ogólnodostępny parking, a w swoim wnętrzu pasaż handlowy¹⁶⁷. W latach 1995-1997 MVRDV zaprojektowało, a następnie zrealizowało dom dwurodzinny w Utrechcie. Zróżnicowane

¹⁶² MVRDV – pracownia holenderska, której nazwa jest akronimem nazwisk założycieli: Winy ego Maasa, Jacoba van Rijsa i Nathalie de Vries.

¹⁶³ NL Architects – pracownia holenderska założona przez Pietera Bannenberga, Waltera Van Dijka, Kamiela Klaasse'a i Marka Linnemanna.

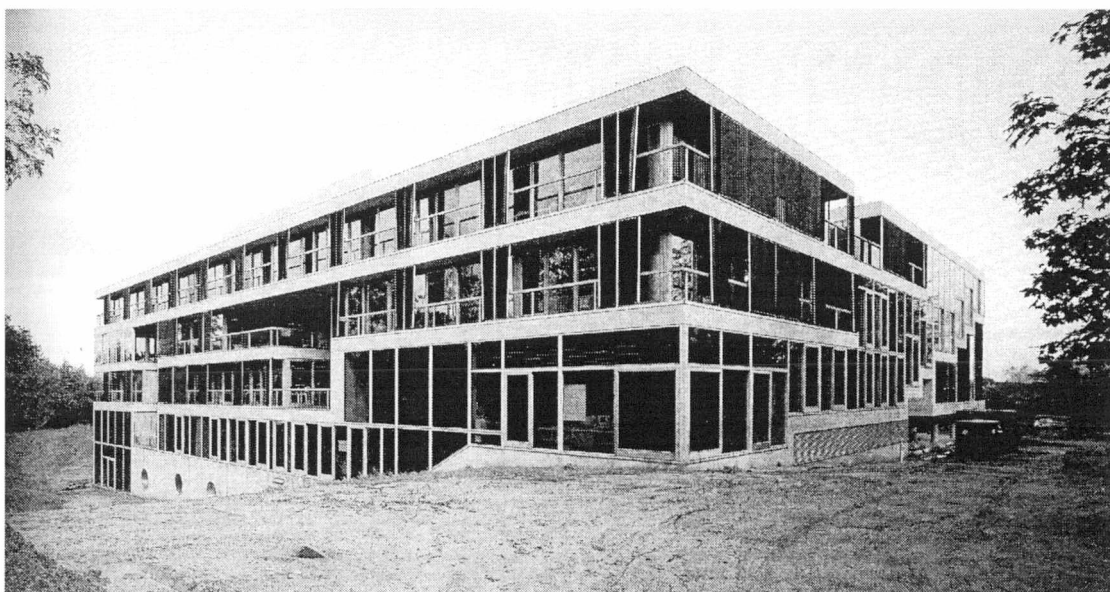
¹⁶⁴ FOA – pracownia brytyjska, której nazwa jest skrótem Foreign Office Architects i której założycielami była irańsko-hiszpańska para Farshid Moussavi i Alejandro Zaera Polo.

¹⁶⁵ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.44-51.

¹⁶⁶ Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29, s.14-21.

¹⁶⁷ NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324, s.66-69.

wymagania dwóch rodzin zmanifestowane zostały łamaną ścianą dzielącą prostopadłościenny budynek na dwie wzajemnie uzupełniające się części. Każda z części była nieregularnym przestrzennie eksperymentem mieszkalnym, dopiero ich zestawienie tworzyło prostopadłościenną bryłę budynku¹⁶⁸. W roku 1997 MVRDV wygrało konkurs na holenderski pawilon wystawowy na EXPO 2000 w Hannoverze. Nałożone na siebie kolejne, zróżnicowane wysokością, zawartością i charakterem kondygnacje stworzyły budynek prostopadłościenny, niezwykle spektakularny, stanowiący – po zrealizowaniu – główną atrakcję światowej wystawy. Grota, las, pole kwiatowe, jezioro – umieszczone na kolejnych piętrach – dostarczały wyjątkowych wrażeń, w swej strukturze nawiązujących do koolhaasowej, nowojorskiej referencji Downtown Athletic Club¹⁶⁹. Również MVRDV w latach 1995-2002 zrealizowało duży, prostopadłościenny budynek mieszkaniowy Silodam w Amsterdamie. Zastosowanie podobnej zasady lokalizacji na każdej kondygnacji odmiennych funkcji przyniosło efekt w postaci mozaiki różnorodnych mieszkań, na elewacji manifestujących się różnymi materiałami wykończeniowymi i różnego rodzaju otworami okiennymi¹⁷⁰.



Rys. 038.

MVRDV, Villa VPRO, Hilversum, 1993-97.

Także Rem Koolhaas kilkoma projektami kontynuował swoje wcześniejsze pomysły. Niektóre z nich doczekały się realizacji. Wybudowane Ambasada Królestwa Holandii w Berlinie (1998-2004) i Centrum Studenckie IIT w Chicago (1998-2004) zaprojektowano na podobnej zasadzie, jak miało to miejsce w przypadku projektu Narodowej Biblioteki Francji z 1989 r., zaś inspiracją Biblioteki Miejskiej w Seattle (1999-2004) stał się manhattański Downtown Athletic Club.

Nie jest możliwym wymienienie w niniejszej pracy wszystkich najważniejszych projektów, których istota wskazywałaby na inspirację wczesną twórczością Koolhaasa i Tschumiego. Projekty wielu młodych grup projektowych pozostały nieznane i niezrealizowane, projekty studentów wydziałów architektury w wielu krajach świata były wyłącznie koncepcjami, nawet niektóre projekty Koolhaasa i Tschumiego – jako przegrane propozycje konkursowe – również nie zostały zaprezentowane szerszej publiczności. Wpływ na tę niezwykłą popularność wyabstrahowanego podejścia do projektowania architektury miały niewątpliwie rozgłos medialny, rozwój nowoczesnych środków informacyjnych (internet), duża liczba organizowanych konferencji, wykładów i wystaw, oraz kilka obszernych, wydanych przede wszystkim przez Koolhaasa, Tschumiego i grupę MVRDV, książek.

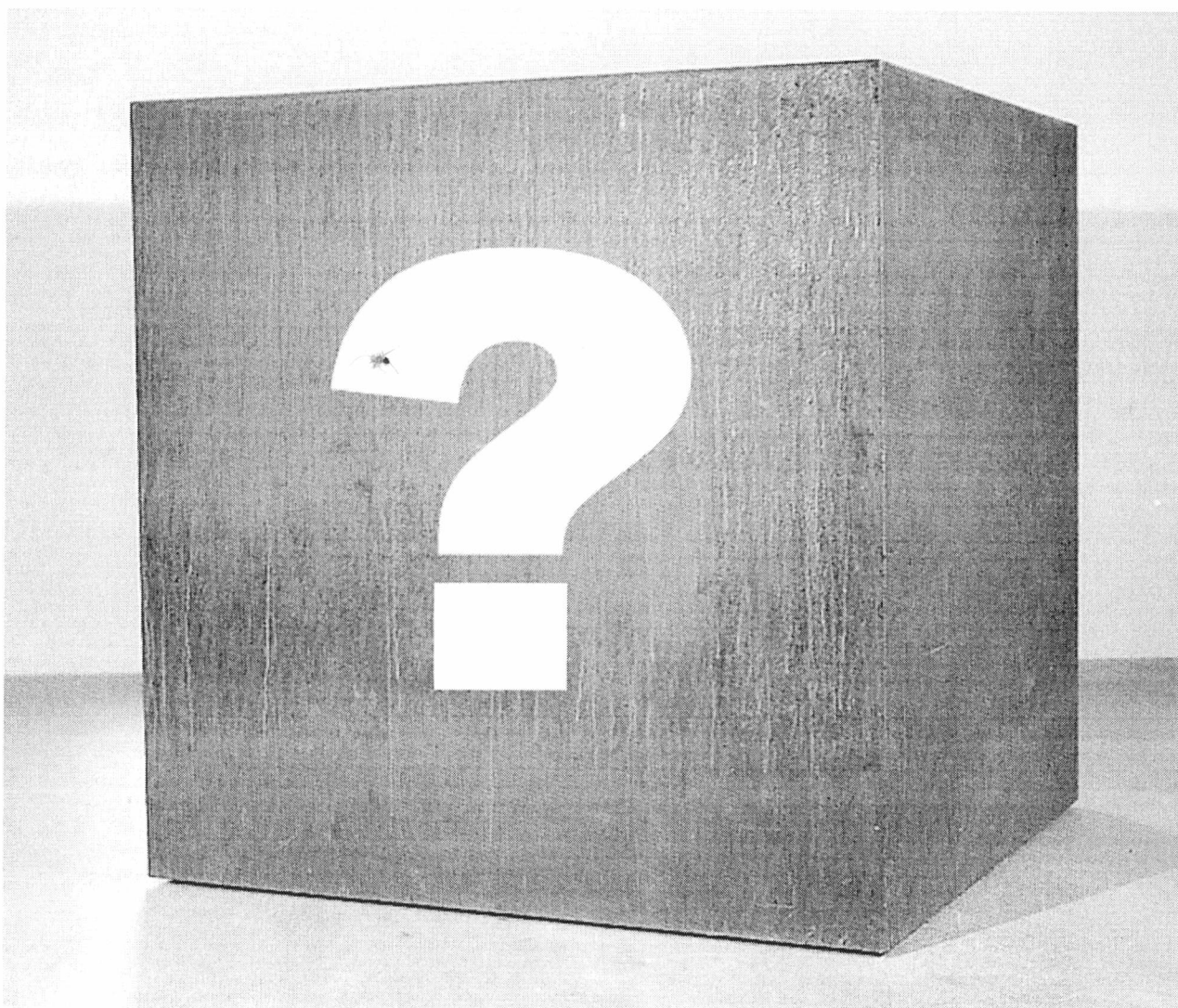
¹⁶⁸ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.122-133.

¹⁶⁹ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.40-59.

¹⁷⁰ Tamże, s.94-121.

2.6. Podsumowanie

Omówione projekty charakteryzują się prostopadłościenną, wyraźną w skali miasta i do tej skali równocześnie dostosowaną bryłą. Cechuje je obecność widocznej i w fazie projektowania, i w fazie funkcjonowania budynku specyficznej zasady organizującej jego działanie. Kompozycje prostokątnych elewacji prostopadłościennej bryły są wyłącznie konsekwencją charakteru zastosowanej zasady. Liczba projektowanych w ten sposób budynków nasuwa przypuszczenie, że tworzą one nowy nurt we współczesnej architekturze. Cechą charakterystyczną tego nurtu jest szczególnie mechanizm powstawania obiektu architektonicznego, który jest bardzo podobny do mechanizmu powstawania dzieła sztuki konceptualnej.



Rys. 039.
Prostopadłościenny wolumen modelu obiektu architektury konceptualnej (w tym przypadku rzeźby Tony'ego Smitha, *Die*, 1962) zdolnego pomieścić matryce różnego rodzaju.

3.

Architektura jako abstrakt

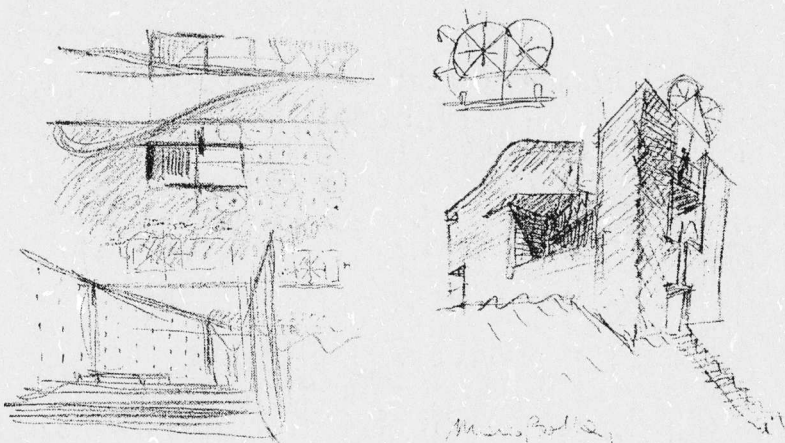
3.1.

Zasada organizacyjna budynku – matryca

Wstępna analiza wymienionych w poprzednim rozdziale projektów pozwoliła stwierdzić, że każdy z nich został zaprojektowany według szczególnej zasady, która w syntetycznej formie przedstawia lub opisuje schemat ułożenia funkcji budynku. Zasada ta nazwana została *matrycą*. Matryca – w niniejszej dysertacji – jest najistotniejszym elementem procesu projektowego, jego efektem końcowym jest schematyczny projekt koncepcyjny zwany *abstraktem*¹⁷¹.

Aby dobrze zrozumieć istotę matrycy i sposób jej działania, warto przytoczyć przykład wydanej w 1991 r. książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*¹⁷². Książka ta pokazuje 100 w tamtym czasie najważniejszych na świecie architektów w trakcie pracy nad wybranymi projektami. Ich praca jest zilustrowana szkicami i makietami. Wszyscy twórcy – z wyjątkiem Rema Koolhaasa i Bernarda Tschumiego – prezentują swoje rozważania nad materialnymi aspektami przyszłych budynków: od pierwszych, bardzo wstępnych analiz urbanistycznych, poprzez refleksję nad strukturą, bryłą, nastrojem wnętrz, aż do najważniejszych detali przyszłego budynku. Wszystkie szkice – autorstwa neomodernisty, historyzującego postmodernisty, dekonstruktywisty czy też architekta *high-tech* – dowodzą zainteresowania ich autorów przede wszystkim estetyką przyszłego obiektu. Jego forma na szkicach jest różna: ortogonalna, obła, prosta, rozczłonkowana; jego charakter także zróżnicowany: tradycyjny, progresywny, statyczny, dynamiczny. Mimo swej odmienności, szkice świadczą o skoncentrowaniu się ich autorów na fizyczności architektury, jej widoczną już w pierwszym wrażeniu jakością przestrzenną. Dodatkowo każdy ze szkiców jest w książce skonfrontowany ze zbudowanym obiektem albo przynajmniej z jego szczegółową makietą. Konfrontacja ta pokazuje konsekwencję projektową architekta, umiejętność przełożenia wstępnych i dwuwymiarowych szkiców na trójwymiarową rzeczywistość.

Relacje pomiędzy szkicem a architekturą są jednak we wszystkich przypadkach – niezależnie od estetycznego stylu architekta – bardzo tradycyjne. W podobny sposób szkicowali swoje projekty budowniczowie egipskich piramid, architekci gotyckich katedr czy też twórcy barokowych pałaców; ich rysunki zawsze były zapisem ich myśli. Nie sposób było tworzyć architektury bez refleksji nad jej przyszłą rolą w społeczeństwie, w krajobrazie, w sylwecie ulicy. Ta refleksja przez wieki dotyczyła podobnych aspektów: przestrzennej roli budynku w panoramie miasta, charakteru bryły, proporcji jego elewacji, nastroju wnętrz. Umiejętność wiernego przekucia tej myśli w projektowy szkic, a następnie tego szkicu w materię budowlaną świadczyła o mistrzostwie architekta.

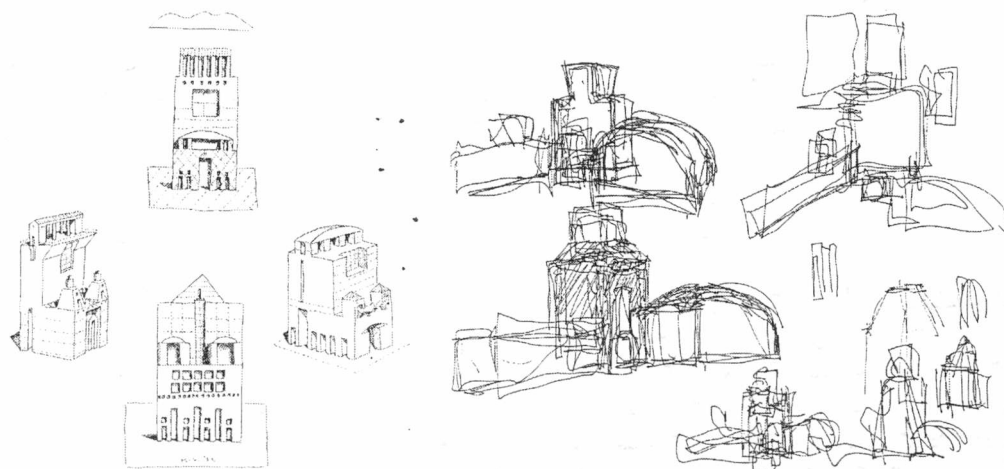


Rys. 040.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Tadao Ando, kaplica w Libe 1986 (po lewej) i Mario Botta, dom w Bregeizonza, 1988 (po prawej).

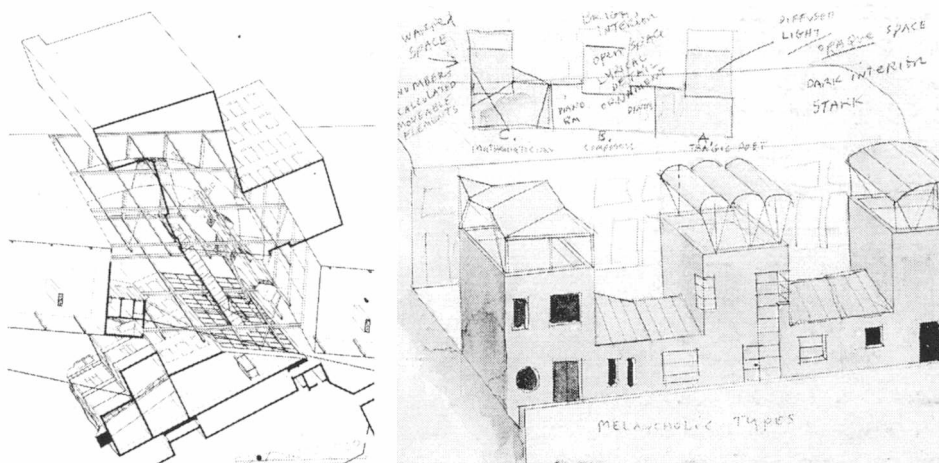
⁷³ Nie należy jednak mylić ogólnego słowa *abstrakt* jako rzeczy obcej jakiemuś zjawisku ze specyficznym określeniem *sztuka abstrakcyjna* dotyczącym sztuki nieprzedstawiającej.

¹⁷² Bill Lacy, *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*, Nowy Jork 1991.



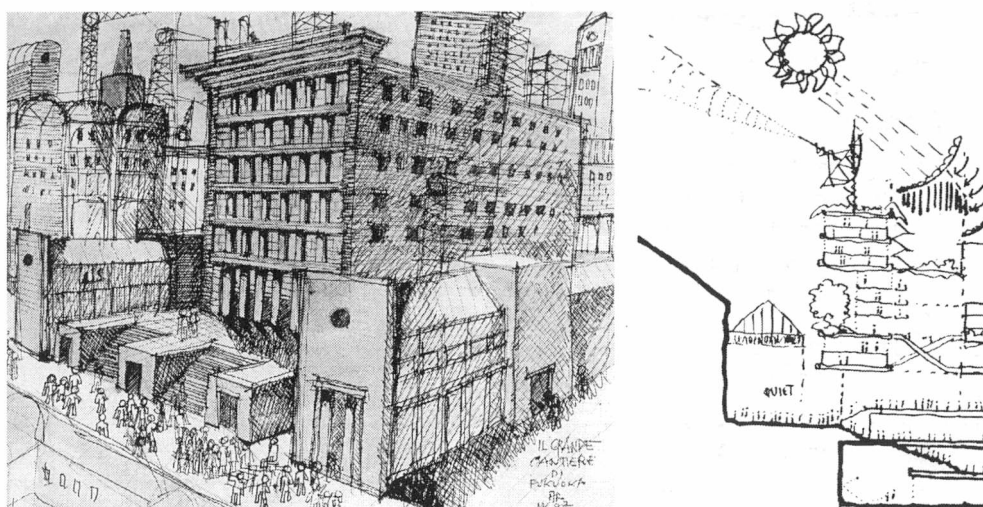
Rys. 041.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches* : Michael Graves, Human Building, Louisville, 1982 (po lewej) i Frank O. Gehry, dom gościnny Wintonów, Wayzata, 1983 (po prawej).



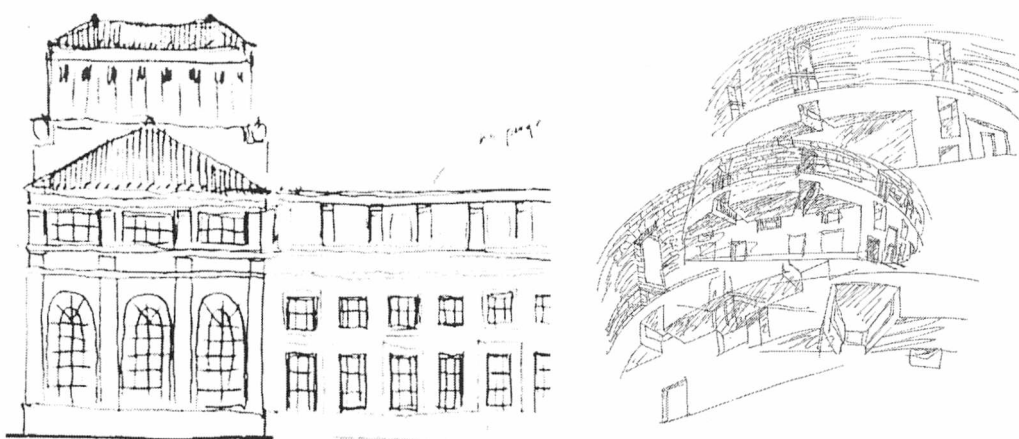
Rys. 042.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches* : Daniel Libeskind, City Edge Project, Berlin, 1992 (po lewej) i Steven Holl, Hybrid Building, Seaside, 1989 (po prawej).



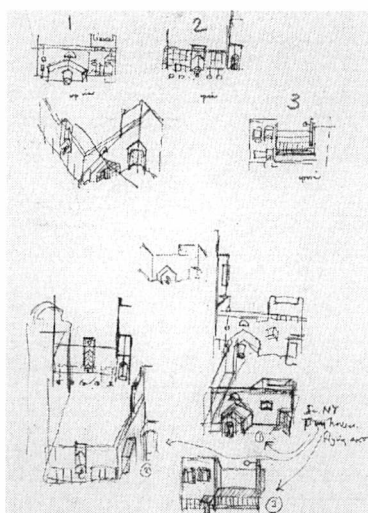
Rys. 043.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches* : Aldo Rossi, Il Palazzo Hotel, Fukuoka, 1989 (po lewej) i Richard Rogers, siedziba Lloyd's, Londyn, 1984 (po prawej).



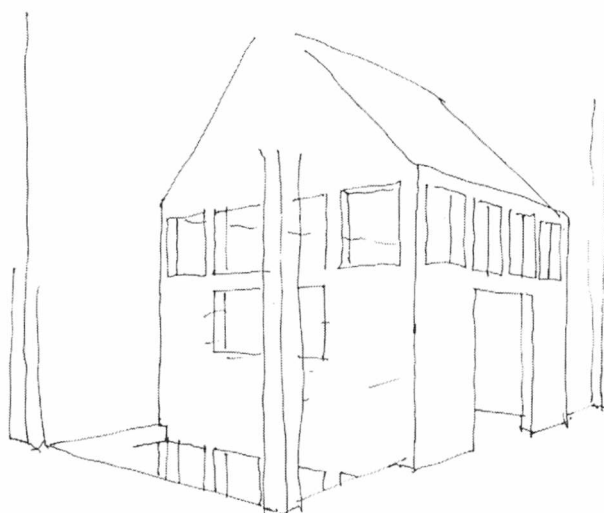
Rys. 044.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Robert Stern, Pasadena Public Building, Pasadena, 1990 (po lewej) i Alvaro Siza, Centrum Meteorologiczne, Barcelona, 1992 (po prawej).



Rys. 045.

Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: James Stirling, Galeria Clore, Londyn, 1986 (po lewej) i Oswald Mathias Ungers, Niemieckie Muzeum Architektury, Frankfurt, 1984 (po prawej).



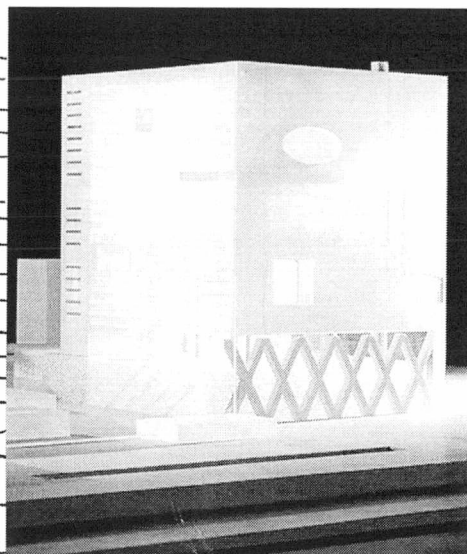
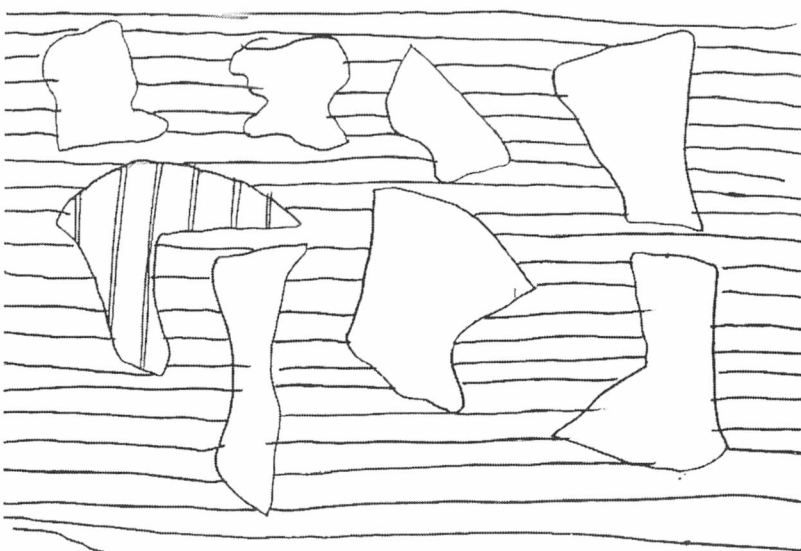
Wśród zaprezentowanych w książce 100 szkiców dwa są wyraźnie inne. Ich autorami są Rem Koolhaas i Bernard Tschumi. Nie pokazują one elewacji, rzutu budynku, perspektywy wnętrza albo widoku obiektu z zewnątrz. Wydają się być kompozycjami abstrakcyjnymi lub schematami działania bliżej nie sprecyzowanego zjawiska. Gdyby nie podpisy i fakt umieszczenia ich w książce o architekturze, przypuszczalnie nie byłoby żadnych podstaw by sądzić, że są to szkice architektoniczne. Przypuszczalnie też interpretacji tych rysunków byłoby co najmniej kilka. Rysunki Rema Koolhaasa i Bernarda Tschumiego do Narodowej Biblioteki Francji i Parku La Villette w Paryżu przedstawiają ogólną zasadę organizacyjną tych projektów. Są przykładami wspomnianych wcześniej, proponowanych przez tych architektów, projektowych matryc. W rozdziale tym jako przykład zaprezentowana zostanie tylko matryca projektu Narodowej Biblioteki Francji. Cały proces powstawania tego projektu, jak również projekt Parku La Villette Bernarda Tschumiego, omówiony zostanie szczegółowo w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

Szkic Koolhaasa pokazuje zbiór dość regularnie rozmieszczonych, horyzontalnych linii, pośród których umieszczono kilka nieregularnych kształtów. Linie można zinterpretować tutaj jako masę – podobnie jak zbiór równoległych, równo oddalonych od siebie kresek w rysunkach budowlanych oznacza murowaną ścianę; nieregularne, pozbawione kreski kształty są zatem w tej masie tkwiącymi pustkami. Ten rysunek przy pierwszym spojrzeniu z architekturą niewiele ma

wspólnego. W programie Narodowej Biblioteki Francji organizatorzy wymagali od architektów zaprojektowania – oprócz szeregu pomieszczeń uzupełniających – przede wszystkim ogromnej powierzchni magazynowej i pięciu głównych, dużo mniejszych czytelni. Po analizie ostatecznej propozycji konkursowej Koolhaasa okazuje się, że szkic ten jest syntetycznym zapisem pomysłu na to, aby czytelnie umieścić pośród masy magazynowej. Według szkicu miałyby one stać się pustkami w tej masie jakby wydrążonymi. Koolhaas w opisie swojej pracy konkursowej określa to w ten sposób: *Biblioteka jest zinterpretowana jako lity blok informacji [...]. W tym bloku główne przestrzenie publiczne zostały zdefiniowane jako braki budynku, pustki wyżłobione w masie informacyjnej*¹⁷³. Małe zdjęcie modelu zaprojektowanego budynku pokazuje ten pomysł zawarty w prostopadłościenną, wyrazistą, dominującą w otoczeniu bryłę. Regularne kondygnacje magazynów są w kilku miejscach, na różnych wysokościach – co jest widoczne na elewacjach i wewnątrz półprzezroczystego modelu – przerwane pustkami nieregularnych czytelni. Czytelnie te posiadają różne kształty i różne gabaryty, dopóki są umieszczone pośród kondygnacji magazynowych, dopóty wypełniają założenia matrycy.

Początkowy, bardzo abstrakcyjny w swej wymowie szkic staje się zatem kluczem do całego projektu, pomysłem mającym dominujący wpływ na cały proces projektowy. Sformułowana tym szkicem zasada organizacyjna przyszłego budynku – czyli matryca – wstawiona jest w prostopadłościenną, starannie dobraną do parametrów otoczenia bryłę. Rolą architekta w trakcie uszczegółowienia projektu przestaje być rozpatrywanie tradycyjnych, estetycznych zagadnień architektury jako składowych procesu poszukiwania piękna i harmonii – kształtowania proporcji elewacji, doboru faktur, ustalania podziałów. Wszystko staje się podporządkowane tylko i wyłącznie zachowaniu zgodności projektu z zasadą zawartą w szkicu. Najważniejsza staje się zatem organizacja całego programu budynku według matrycy i wyeksponowanie jej istoty na elewacjach.

Zastosowanie w projekcie Narodowej Biblioteki Francji przez Koolhaasa matrycy *kilku pustek wydrążonych w masie* dało – jak widać na zdjęciu makiety – niespodziewany i spektakularny efekt przestrzenny wewnątrz budynku, jak i interesującą, wręcz bezprecedensową elewację. Efekt ten był wyjątkowy na tle wszystkich innych prac konkursowych. O ile Koolhaas dzięki matrycy umieścił czytelnie pośród przestrzeni magazynowych i uzyskał w ten sposób przestrzenną relację pomiędzy wszystkimi składowymi programu, tak projektujący w tradycyjny sposób pozostali uczestnicy konkursu wszystkie magazyny i główne czytelnie umieszczali w odrębnych fragmentach budynku, często akcentując je różnej wielkości osobnymi kubaturami i uzyskując w ten sposób tradycyjne, najczęściej horyzontalne relacje pomiędzy funkcjami.



Rys. 046.
Rem Koolhaas – Narodowa Biblioteka Francji, 1989.

¹⁷³ OMA/Rem Koolhaas 1987-1993, El Croquis 53, Madryt 1992, s.68.

Abstrakcyjny szkic stał się w przypadku Narodowej Biblioteki Francji generalną zasadą kształtowania całego budynku. Zasada ta jest jego strukturą organizacyjną tj. matrycą, według której obiekt ten – oraz niewiadoma jeszcze liczba innych budynków o podobnych wymogach programowych – jest skonstruowany i która jest decydująca w kształtowaniu jego przestrzeni wewnętrznych i wyglądu zewnętrznego. Autorski podział programu i przyjęta w procesie projektowym matryca są zatem podobne do idei w procesie powstawania dzieła sztuki konceptualnej. Artystę konceptualnego nie interesuje, w jaki sposób jego idea (komentarz do świata) zostanie udokumentowana i temu światu przekazana – ważna jest tylko skuteczność tego przekazu. Architekta wykorzystującego do zaprojektowania budynku matrycę programową nie interesuje, przy użyciu jakich środków ta matryca zostanie zaimplementowana światu – interesuje go tylko jej konsekwentne użycie i wyraźne pokazanie jej logiki na elewacjach. Artystę nie interesuje kształt i zawartość widzialnego dzieła artystycznego, architekt nie interesuje kompozycja fasady. Tak jak jedna idea artysty może zostać udokumentowana na wiele sposobów, tak i architektoniczna matryca może dać różne efekty wizualne. Tak jak artystę na początku nie interesuje, czy jego ideę w ogóle można przekazać światu, tak i architekt nie zajmuje na początku prawdopodobieństwo fizycznej realizacji budynku według przyjętej matrycy. Według teorii metody paranoiczno-krytycznej w matrycę może przerodzić się każda, nawet najbardziej nieprawdopodobna, niebywale abstrakcyjna, a nawet *żałosna* – według wspomnianych już w tej pracy słów Koolhaasa¹⁷⁴ – myśl. Dlatego wszystkie pomysły, nawet te absurdalne, są poddawane analizie.

Najistotniejszą, przyjętą jako podstawowe założenie niniejszej pracy, różnicą pomiędzy artystą a architektem jest to, że idea artystyczna nie musi przybrać materialnej formy. Podstawowym i jedynym zadaniem artysty jest wywoływanie różnego rodzaju ludzkich wzruszeń, a efekt ten osiągnąć można różnymi, niekoniecznie materialnymi środkami; natomiast matryca architektoniczna powinna być zawsze możliwa do zrealizowania. Architektura, oprócz funkcji symbolicznych i mistycznych, ma również do wypełnienia zadania użyteczne i pragmatyczne, mające niewiele wspólnego z duchowością człowieka, a bardzo dużo z jego fizycznymi, czy też wręcz fizjologicznymi potrzebami.

Tryb pracy twórczej w obydwu przypadkach jest bardzo podobny. I artysta, i architekt – mając postawione przez siebie lub przez innych zadanie – najpierw podejmuje subiektywną decyzję o rodzaju swojego komentarza. Artysta w sobie tylko właściwy sposób, kierowany swoim wykształceniem, doświadczeniem życiowym i światopoglądem, komentuje kondycję świata. Architekt, także według swojego uznania, komentuje program przyszłego budynku i jego najczęściej występującą typologię, a często również – co zostało kilkakrotnie wspomniane w rozdziałach o Bernardzie Tschumim i Remie Koolhaasie – kondycję współczesnej przestrzeni architektoniczno-społecznej (krok 1 w zaprezentowanej poniżej tabeli). W przypadku architekta ten komentarz polega najczęściej na specyficznym przegrupowaniu wymaganego programu przyszłego budynku i na powstaniu projektowej matrycy – niestandardowej zasady organizacyjnej budynku (krok 2).

Następnym etapem jest wybór medium pozwalającego na prezentację/realizację idei (krok 3). Wybór medium jest również decyzją subiektywną. Artysta, chcąc swą ideę przedstawić światu, decyduje, czy będzie to błona filmowa, taśma wideo, olejny obraz, zapisana kartka papieru czy też jakiegokolwiek inny sposób przekazania myśli. Architekt natomiast decyduje o systemie konstrukcyjnym swojego budynku i jego materiałach wykończeniowych. I artysta, i architekt na wglądzie mają całkowicie decydującą rolę idei w swoim dziele: użyte medium tej idei nie tylko nie może zniekształcić. Medium nie może stać się wartością samą w sobie, nie ono świadczy o wartości dzieła.

Kolejnym krokiem jest wybór kształtu, jakie to medium przybierze (krok 4). W świecie sztuki – w szczególności w malarstwie – od wieków najczęściej występującym kształtem dzieła

¹⁷⁴ Rem Koolhaas, *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century* [w:] Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.155.

artystycznego był prostokąt i tak również się dzieje w przypadku sztuki konceptualnej. W świecie architektury formą spotykaną najczęściej był przez całą jej historię prostopadłościan i jest to również najczęściej, spotykana bryła w architekturze tworzonej przy pomocy matrycy. Prostokąt w sztuce i prostopadłościan w architekturze można określić wspólnym mianem ramy. Wydaje się jednak, że to nie przyzwyczajenie i szacunek dla historii sztuki oraz architektury powodują tak częste wykorzystywanie prostokąta i prostopadłościanu w sztuce i architekturze operującymi ideami. Idee, jeżeli mają zostać zaimplementowane w sposób najwyraźniejszy z możliwych, potrzebują form – na których lub w których będą wyrażone – jak najbardziej neutralnych, nie rywalizujących z nimi, geometrycznie jak najmniej skomplikowanych. O ile na wybór kształtu dzieła artystycznego przez artystę konceptualnego duży wpływ ma wybrane subiektywnie medium (jest to wtedy decyzja obiektywna – wiadomo, że fotografie są najczęściej prostokątami, a ramę obrazu najprościej jest skonstruować z czterech drewnianych krawędziaków), tak na dobór wymiarów prostopadłościanu przez architekta wykorzystującego projektowe matryce wpływ mają obiektywne uwarunkowania zewnętrzne (wysokość okolicznej tkanki miejskiej, wydane oficjalne warunki zabudowy, zastrzeżenia organizatora konkursu), jak również samo medium (techniczne możliwości przyjętego systemu konstrukcyjnego) i rodzaj subiektywnie zastosowanej matrycy.

Następnym etapem jest prezentacja/realizacja idei w przyjętym kształcie przy pomocy wybranego medium (krok 5). Artysta swoją ideę stara się wyrazić w sposób jak najbardziej obiektywny w wybranym przez siebie medium i kształcie, architekt przyjętą matrycę umieszcza w skonstruowanym według przyjętego systemu strukturalnego prostopadłościanie.

Ostatnim i całkowicie obiektywnym jest etap, w którym artysta i architekt ostatecznie otrzymują swoje dzieło. Artysta konceptualny nie jest zainteresowany kompozycją prostokątnego kształtu swojego dzieła artystycznego, jest zainteresowany tylko skutecznością jej przekazu; kompozycja ta jest tylko pochodną metody prezentacji idei. Architekt wykorzystujący projektowe matryce nie jest zainteresowany kompozycją prostokątnych elewacji swojego prostopadłościennego dzieła architektonicznego; kompozycja ta jest tylko pochodną zastosowanej matrycy budynku.

Cały proces powstawania dzieła artystycznego w przypadku sztuki konceptualnej i dzieła architektonicznego w przypadku architektury tworzonej w oparciu o matryce przedstawia poniższa tabela:

	sztuka konceptualna	architektura jako abstrakt	charakter działania
krok 1	refleksja nad kondycją świata ↓	refleksja nad programem przyszłego budynku refleksja nad typologią przyszłego budynku ↓	subiektywny
krok 2	powstanie idei idea = komentarz do świata ↓	powstanie idei idea = komentarz do programu i do typologii idea = podział programu + wybór matrycy ↓	subiektywny
krok 3	wybór medium do prezentacji idei ↓	wybór medium (materiału, systemu konstrukcyjnego) do realizacji idei ↓	subiektywny
krok 4	wybór kształtu dla medium: często prostokąt jako najbardziej neutralny ↓	wybór kształtu bryły budynku: prostopadłościan jako najbardziej neutralny ↓	subiektywny lub obiektywny
krok 5	prezentacja idei przy pomocy medium w wybranym kształcie ↓	realizacja idei poprzez lokalizację programu w matrycy wstawionej w wybrany kształt bryły budynku ↓	subiektywny lub obiektywny

krok 6	+ idea + medium + kształt prostokątny = wygląd dzieła artystycznego	+ idea (program + matryca) + medium + kształt prostopadłościenny = wygląd dzieła architektonicznego	obiektywny
	artysta nie jest zainteresowany kompozycją prostokątnego kształtu swojego dzieła artystycznego KOMPOZYCJA TA JEST POCHODNĄ METODY PREZENTACJI IDEI	architekt nie jest zainteresowany kompozycją prostokątnych elewacji swojego dzieła architektonicznego KOMPOZYCJA TA JEST POCHODNĄ PRZYJĘTEJ MATRYCY BUDYNKU	

Tab. 01.

Porównanie procesu powstawania dzieła sztuki konceptualnej i dzieła architektury tworzonego w oparciu o matrycę.

3.2.

Wykorzystanie matrycy

W pracy niniejszej przyjęto założenie, że budynek powinien spełniać trzy warunki, by można było zaliczyć go do grupy obiektów architektury tworzonej na podobieństwo sztuki konceptualnej. Tymi warunkami są:

1. Przegrupowany *program*.
2. Projektowa *matryca*.
3. Prostopadłościenny *wolumen* budynku.

Ad.1

Program przyszłego budynku powinien być powierzchniowo duży i funkcjonalnie zróżnicowany – tak aby była możliwość dokonywania w nim przegrupowań. Jest on w takim przypadku traktowany jak plastyczna masa, której autorska, twórcza manipulacja jest procesem długim i złożonym, mogącym przynieść interesujące sugestie dla mającego w przyszłości nastąpić procesu formowania matrycy. Program, dzięki procesowi analizy i późniejszej syntezy, może zostać podzielony na wyraźnie wyodrębnione składniki, albo przeciwnie, z wielu fragmentów może zostać utworzona „płynna” masa programowa. Programowe zróżnicowanie lub funkcjonalna „płynność” są później manifestowane – dzięki zastosowaniu matrycy – na elewacjach budynku.

Ad.2

Matryca jest zasadą organizującą w budynku ułożenie programu. Zwykle jest ona wyraźnym i nieskomplikowanym geometrycznie – wyrażonym liniami ortogonalnymi, diagonalnymi lub obłymi – pomysłem ułożenia funkcji w obiekcie. W swojej grafice matryca jest zapisem najczęściej zupełnie niepodobnym do typowych zapisów myśli architektonicznej, w większym stopniu przypominającym abstrakcyjną kompozycję artystyczną lub też niewiadomego przeznaczenia, akoniczny w charakterze schemat. Ten brak podobieństwa jest zrozumiały wobec faktu, że matryca nie prezentuje rzutów, przekrojów i elewacji przyszłego obiektu, ale jego wewnętrzną, zawsze niestandardową na tle obiektów o podobnej funkcji, zasadę organizacyjną.

Matryca powstaje w sposób subiektywny. Wpływ na nią mają: dokonane przez architekta przegrupowanie programu, przestrzenne możliwości działki, wielkość przyszłego obiektu oraz – przede wszystkim – abstrakcyjne zdolności intelektualne, zawodowe doświadczenie oraz intuicja projektanta. Zwykle wymagane funkcje koncentrowane są w minimalnej objętości budynku w taki sposób, by wytworzyć pomiędzy nimi nowe, czasem nawet nieprzewidziane relacje. Nie zakłada użyteczności funkcjonalnej: funkcje albo mogą się w obrębie matrycy elastycznie przemieszczać, albo przeobrażać się wewnątrz poszczególnych komponentów przegrupowanego programu – co nie niszczy, a raczej wzmacnia wymowę skuteczności matrycy. Zjawiska te mogą, a czasem nawet

powinny, przebiegać poza kontrolą architekta – wtedy matryca jest narzędziem umożliwiającym utrzymanie integralności wizualnej i funkcjonalnej obiektu przez cały czas jego użytkowania.

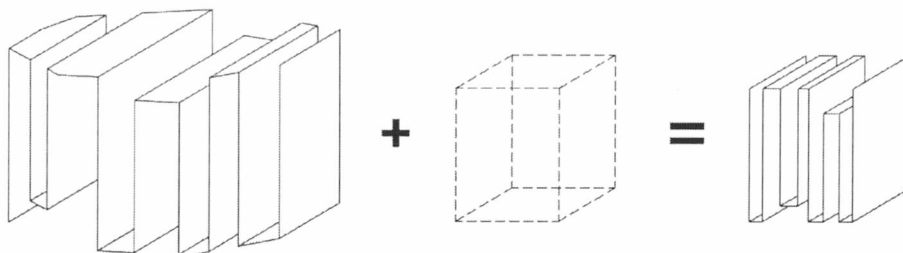
Przegrupowanie programu i przyjęta matryca składają się na *ideę* budynku.

Ad.3

Wolumen jest w przypadku architektury tworzonej przy pomocy matrycy koniecznością. W pracy niniejszej, co zostało już wcześniej nadmienione, nie zajęto się aktywnościami paraarchitektonicznymi wykorzystującymi systemy konceptualne tylko jako mechanizmy socjologicznej i psychologicznej relacji między architektem a użytkownikami architektury. Przyjęto, że architektura ma swoją masę i swoje wymiary, oraz że konceptualizacja architektury powinna – w przeciwieństwie do konceptualizacji sztuki – zostać zakończona dającym się zrealizować obiektem o określonym wolumenie.

Wolumen jest prostopadłością w swoim charakterze zwartym i masywnym. Jego podstawa jest zwykle prostokątem lub wręcz kwadratem, choć możliwe są również inne, nieregularne kształty, najczęściej wynikające z przestrzennych uwarunkowań działki – szczególnie w przypadku projektów urbanistycznych. Jego wysokość dopasowana jest do wysokości okolicznej zabudowy lub też – w przypadku uzasadnionej potrzeby – większa niż sąsiednia architektura.

Wolumen jest dzięki swej geometrycznej regularności maksymalnie neutralny w stosunku do uformowanej według matrycy struktury wewnętrznej budynku. Struktura ta „dotyka” ścian wolumenu i jest w ten sposób manifestowana na elewacjach budynku w sposób najbardziej z możliwych wyraźny. Manifestacja ta może przybrać różne, zawsze podkreślające układ matrycy i zależne od wymogów projektowych elewacyjne wykończenie materiałowe. Elewacje mogą wszystkie przestrzenie wewnętrzne obiektu odgrodzić od świata zewnętrznego pełną ścianą lub szkłem albo pozostawić bez żadnej bariery.



Rys. 047.

Schemat powstawania abstraktu: w prostopadłościenną bryłę wstawiona jest matryca.

3.3.

Konsekwencje wykorzystania matrycy w procesie projektowym – abstrakt

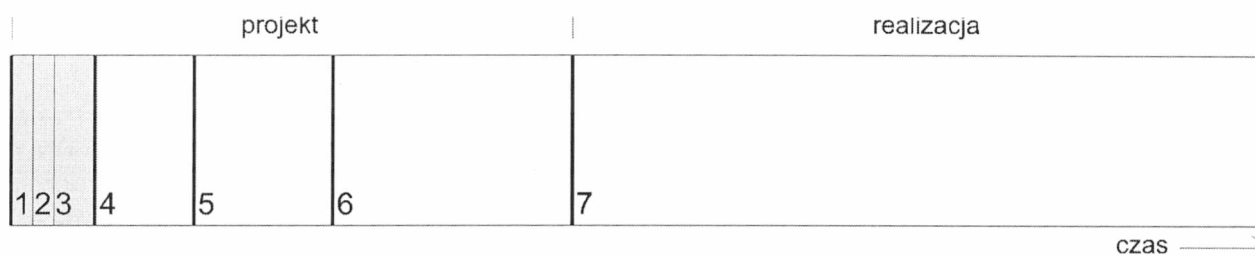
Architektura tworzona przy pomocy matrycy nie jest stylem w tradycyjnym, wizualnym tego słowa sensie¹⁷⁵. Cała uwaga architektów skupiona jest na tworzeniu matrycy i na konsekwentnej manifestacji jej przestrzennego układu we wnętrzu budynku oraz na jego elewacjach. Niemniej jednak geometryczna prostota matrycy, używanie materiałów w dużych porcjach, prostopadłościenny, kubiczny kształt bryły każdego budynku sprawiają, że budynki te są też do siebie podobne wizualnie. Podobieństwa takiego trudno się doszukiwać w pracach sztuki konceptualnej. Przyczyny tej odmienności, jak można sądzić, są dwie:

- dużo mniejsza liczba środków wyrazu dostępnych w architekturze w porównaniu do liczby możliwości ekspresji w sztuce,

¹⁷⁵ Przyjmuje się, że w stylu najważniejsze są podobieństwa formalne: zasady komponowania elewacji, stosowane materiały, typowe detale. [za] Klemens Krajewski, *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław 1974, s.400.

- konieczność stworzenia trójwymiarowego, materialnego efektu procesu projektowego w architekturze przy jednoczesnym braku takiej konieczności w sztuce.

Najważniejszym etapem w projektowaniu architektury tworzonej pomocy matryc jest faza początkowa, którą zajmuje się niniejsza dysertacja. W fazie tej zostaje przegrupowany program (1) oraz wymyślona zostaje projektowa matryca i ustalony jest dokładny kształt prostopadłościennego wolumenu budynku (2). Ostatecznie w wolumenie umieszczony zostaje program według przyjętej matrycy (3). Tak powstaje schematyczny projekt koncepcyjny zwany *abstraktem*. Kolejne etapy: szczegółowy projekt koncepcyjny (4), projekt budowlany (5) oraz projekt wykonawczy (6) całkowicie podporządkowane są projektowej matrycy. Przy manipulacji programem i przy tworzeniu matrycy architekt nie wyznacza sobie granic, próbując przekroczyć bariery własnych przekonań i przyzwyczajzeń, limity technologiczne i funkcjonalne. W pozostałej części procesu maksymalnie redukuje stosowane środki wyrazu po to, by żadnym elementem nie zakłócić konceptualnej klarowności matrycy.



Tab. 02.

Proces powstawania projektu architektonicznego – na szaro zaznaczona etapy, którymi zajmuje się niniejsza praca.

1	manipulacja programem
2	stworzenie projektowej matrycy + ustalenie kształtu prostopadłościenną bryły budynku
3	stworzenie schematycznego projektu koncepcyjnego – abstraktu wszystko podporządkowane projektowej matrycy
4	stworzenie szczegółowego projektu koncepcyjnego elewacje podporządkowane manifestacji projektowej matrycy
5	stworzenie projektu budowlanego każda szczegółowa decyzja przestrzenna podporządkowana matrycy
6	stworzenie projektu wykonawczego każdy detal podporządkowany matrycy
7	realizacja wszystko podporządkowane matrycy

Tab. 03.

Proces powstawania projektu architektonicznego w oparciu o matryce. Najważniejszy jest etap tworzenia schematycznego projektu koncepcyjnego (zaznaczonego szarym kolorem), reszta jest całkowicie jemu podporządkowana.

Wysiłek zespołu projektowego skierowany jest na pokazanie wewnątrz budynku i na jego elewacjach projektowej matrycy. Dobór materiałów, kolorów i faktur nie ma na celu poszukiwania tradycyjnych architektonicznych wartości piękna i ład, ale wyłącznie uwypuklenie układu matrycy. Materiały nie są łączone w harmonijną całość, ale wręcz przeciwnie, często na zasadzie całkowitego kontrastu tworzą kompozycję bardzo zróżnicowaną, dynamiczną, a nawet agresywną. Liczą się nie one same, ale bardziej ich zestawienie, zachodzące pomiędzy nimi relacje. Detal budynku nie ma znaczenia.

Pojawiające się w architekturze tworzonej przy pomocy matryc estetyczne echa modernizmu wynikają z jego redukcyjnego, minimalizującego charakteru – gdzie każdy element prowadzony jest do jego wizualno-użytkowej esencji. O ile w modernizmie elementy te były celem samym w sobie (np. zastosowanie wstęgowego okna), tak w opisywanej w niniejszej pracy

architekturze są tylko najbardziej skutecznym narzędziem służącym manifestacji przyjętej w procesie projektowym matrycy.

3.4.

Reakcje na abstrakt

Proces powstawania dzieła architektonicznego jest w przypadku architektury wykorzystującej matryce – w kontekście wielowiekowej, architektonicznej tradycji – bardzo wyabstrahowany. Proces ten dla wielu obserwatorów – krytyków, architektów, użytkowników architektury – może wydawać się obcy i dziwaczny, a przez to naiwny, płytki, infantylny lub nawet niebezpieczny. Jako przykład przytoczyć tu można słowa krytyka brytyjskiego Petera Buchanana piszącego o architekturze przełomu wieków XX i XXI: *Szkodliwym trendem (inspirowanym głównie przez Koolhaasa) jest zastępowanie szczegółowych wytycznych projektowych wymyślonymi scenariuszami*¹⁷⁶. *Uważa się, że dokładnie przemyślane wytyczne są nudne, zbyt ograniczone teraźniejszością i ingerujące w samoekspresję architekta; scenariusze są natomiast zorientowane na przyszłość i swobodne loty fantazji. Jednakże prowadzenie studiów do wytycznych projektowych wciąga architekta głęboko w tematykę i zachęca do badania nowych dziedzin, natomiast scenariusze odciągają uwagę od rzeczywistych problemów w kierunku – w najlepszym razie – ekstrapolacji znanego już świata, a przeważnie ku całkowitej bzdurze. Problemowi temu towarzyszy fałszywe pojęcie twórczości, w którym podkreśla się inwencję kosztem wnikliwości. I znów, inwencja zazwyczaj odwraca uwagę od stojącego przed architektem problemu, a wnikliwość – wciąga go głębiej. Tendencje te są częścią ogólnej ucieczki od rzeczywistości, która stanowi podstawową cechę modernizmu, obecnie wzmocnioną w końcowej, hipernowoczesnej fazie. Nawet akcentowanie procesu projektowego [...] dotyczy raczej inwencji niż wnikliwości. W fazach wcześniejszych, na przykład w latach sześćdziesiątych, przez proces projektowy rozumiano badanie i syntetyzowanie wglądu w poszczególne problemy [...]. Dzisiejsze nadużycie polega na tym, że proces projektowy stał się jedynie środkiem prowadzącym do nowości. Uruchamia się rozliczne procedury – często bardzo zawile – nie po to, by znaleźć rozwiązanie optymalne, ale jak najbardziej dziwaczne*¹⁷⁷.

I jeszcze: *Wówczas [w latach 60. XX w.] bowiem rozumiano, że należy projektować sam proces projektowy, oraz że najistotniejsza jest intencjonalność, czyli jasno sprecyzowane cele, do jakich ten proces ma doprowadzić. Projekt nie wyłaniał się z samego procesu projektowania, lecz kształtowały go także liczne inne uwarunkowania: pragmatyka oszczędności konstrukcji, etapowa realizacja, czytelność dla mieszkańców, możliwość ciągłej interpretacji w czasie, i tak dalej. Żadna z tych spraw nie jest teraz istotna: uruchamia się po prostu procedurę, a wszystko biegnie przy minimalnej interwencji pasywnego „projektanta”, który nie przejmuje się niepraktycznością efektu tak długo, jak długo nie wygląda on znajomo*¹⁷⁸.

Tak negatywnych opinii jak przytoczona powyżej wypowiedź Petera Buchanana nie jest jednak zbyt wiele. Krytycznemu postrzeganiu architektury wykorzystującej projektowe matryce przeczy światowa kariera najważniejszych pracujących w ten sposób twórców: Bernarda Tschumiego, Rema Koolhaasa czy też młodszych grup, takich jak MVRDV i FOA. Architekci ci wzbudzają zaufanie poważnych, nie zapominających o kwestiach finansowych inwestorów, zapraszani są do najbardziej prestiżowych konkursów, budują najważniejsze obiekty w największych metropoliach globu. Swoje kontrowersyjne propozycje przedstawiają w często równie kontrowersyjny sposób. Odpowiedzi, dlaczego ta kontrowersyjność często spotyka się z aprobatą, prawdopodobnie nie sposób uzyskać już teraz. Udzieli jej czas i historia architektury.

¹⁷⁶ W niniejszej pracy nazwane one zostały *abstraktami*.

¹⁷⁷ Peter Buchanan, *Milenium po modernizmie*, Architektura-murator 12 (39), s.16.

¹⁷⁸ Tamże, s.16.

Jako wymowny przykład opinii pozytywnej może tu posłużyć fragment katalogowego eseju towarzyszącego wystawie zrealizowanych przez Rema Koolhaasa domów jednorodzinnych pt. *OMA. Living/Leben/Livre*, która odbyła się w roku 1998 w Bordeaux. *Rem Koolhaas sprawia wiele kłopotów współcześnie żyjącym ludziom – pisał Francois Chaslin. Architekci (szczególnie ci młodszy), którzy są podatni na proste przestrzenne lub plastyczne emocje, umieją się często przyznać do tej fascynacji [...]. Natomiast krytycy, z powodów deontologicznych lub z zawodowego przyzwyczajenia, potrzebują wsparcia dla swojej estetycznej oceny ze strony bardziej ogólnego systemu. Nie rozumieją powiązań, które istnieją pomiędzy ideologią Koolhaasa i jej klarownością a odrzuceniem przez niego idealizmu, nostalgii i sentymentalizmu, pomiędzy zdeprecjonowaniem przez niego wszelkiego tabu i klasycznych wartości architektury a niezaprzeczną elegancją, lekkością i wirtuozerią jego budynków. Są podejrzliwi a priori z powodu nieustającego strachu przed byciem oczarowanym [tymi budynkami]*¹⁷⁹.

¹⁷⁹ François Chaslin, *OMA. Living/Leben/Livre*, Paryż 1998, s.08.

4. Typologia

4.1. Założenia

W pracy przeanalizowano 30 projektów, których proces powstawania jest analogiczny do procesu tworzenia dzieła sztuki konceptualnej. Projekty te wybrano na podstawie wstępnych analiz. Wyodrębniono trzy główne grupy projektów tworzonych w podobny sposób, a w tych z kolei po wydzielono 2-3 podgrupy projektów, których organizacyjną zasadą jest specyficzna matryca projektowa. Każda podgrupa ilustrowana jest 2-5 przykładami projektów. Nie są one jedynymi, w których zastosowano specyficzną matrycę, niemniej jednak zasługują, zdaniem autora, na miano reprezentatywnych z podgrupy projektów stworzonych w podobny sposób.

Grupy główne zdefiniowano na podstawie zastosowania ogólnych matryc projektowych¹⁸⁰:

1. *Architektura jako manipulacja płaszczyzną* – w której matrycą budynku jest trójwymiarowa, wypełniająca cały budynek platforma powstała w rezultacie przestrzennej manipulacji płaszczyzną. Na platformie – ewentualnie w platformie – umieszczone są wszystkie składniki programowe w formie wyraźnie zdefiniowanych brył lub luźno rozmieszczonych „mebli”¹⁸¹.

Grupę tę podzielono na 3 podgrupy:

- *płaszczyzna aktywna z jednej strony* (4 projekty),
- *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* (4 projekty),
- *platforma wielopoziomowa* (3 projekty).

2. *Architektura jako strategia geometryczna* – w której matrycą budynku jest abstrakcyjna kompozycja figur geometrycznych. Figury geometryczne mogą przyjmować różne kształty, każda z nich mieścić może jeden lub kilka składników programowych. Żadna z nich nie jest ważniejsza od pozostałych, razem tworzą rodzaj przestrzennych puzzli.

Grupę tę podzielono na 3 podgrupy:

- *warstwy wertykalne* (4 projekty),
- *warstwy horyzontalne* (4 projekty),
- *inne wzory geometryczne* (4 projekty).

3. *Architektura jako zestawienie masy i pustki* – w której matrycą budynku jest zestawienie masy i pustki. Proporcja powierzchni i objętości masy i pustki może być różna. Zawsze jedna z nich musi być dominująca w budynku, ta druga, po rozdrobnieniu na mniejsze elementy programowe, tkwi w tej pierwszej. I jedna, i druga zawiera w sobie fragmenty programu.

Grupę tę podzielono na 2 podgrupy:

- *pustka w masie* (5 projektów),
- *masa w pustce* (2 projekty).

W niniejszej pracy każdą z grup i podgrup scharakteryzowano, następnie dokładnie przeanalizowano proces powstawania każdego z przypisanych do nich przykładowych projektów, opierając się przede wszystkim na opisach autorskich. Na końcu podrozdziałów o poszczególnych podgrupach umieszczono ich podsumowania. Dołączone do podsumowań tabele charakteryzujące najważniejsze parametry analizowanych projektów mają umożliwić porównanie ich właściwości, szczegółów realizacji przyjętej strategii i osiągniętych rezultatów przestrzennych. W tabelach – oprócz nazwy projektu, jego lokalizacji, autora i numeru przyporządkowanego w niniejszej pracy – zawarto syntetyczne opisy według następującej kolejności:

- wymagany program budynku/projektu urbanistycznego,
- autorskie przegrupowanie programu budynku/projektu urbanistycznego,

¹⁸⁰ Przyjętej terminologii nie należy rozumieć dosłownie: odnosi się ona nie do rzeczywistości budowlanej, ale do abstrakcyjnego sposobu tworzenia projektu.

¹⁸¹ Przez słowo „meble” rozumieć należy stoły, krzesła i innego rodzaju wyposażenie niezbędne do zrealizowania danego fragmentu programu funkcjonalnego.

- przyjęta matryca – ogólna zasada kształtowania dyspozycji funkcjonalnej budynku,
- bryła budynku wraz z krótkim uzasadnieniem urbanistycznym,
- autorski sposób wykorzystania matrycy w przyjętej bryle,
- autorski sposób rozmieszczenia poszczególnych fragmentów programu w ramach przyjętej bryły,
- uzyskany efekt przestrzenny wewnątrz budynku,
- uzyskane elewacje budynku.

Tabele uformowane zostały w następujący sposób:

Numer przyporządkowany projektowi w pracy. Autor.		Nazwa budynku/projektu urbanistycznego. Lokalizacja.	Powód powstania.
Program. (Opis wymaganego programu budynku/projektu urbanistycznego.)	Podział programu. (Opis autorskiego przegrupowania programu budynku/projektu urbanistycznego w funkcjonalne bloki.) Matryca. (Opis przyjętej matrycy – ogólnej zasady kształtowania dyspozycji funkcjonalnej budynku, nie definiującej jeszcze lokalizacji poszczególnych bloków funkcjonalnych.)	Ukształtowanie bryły. (Opis bryły budynku wraz z krótkim uzasadnieniem urbanistycznym.) Wykorzystanie matrycy. (Opis autorskiego sposobu wykorzystania matrycy w przyjętej bryle.) Rozmieszczenie programu. (Opis autorskiego sposobu rozmieszczenia w matrycy poszczególnych bloków funkcjonalnych w ramach przyjętej bryły.) Wnętrze. (Opis uzyskanego efektu przestrzennego wewnątrz budynku.) Elewacje. (Opis uzyskanych elewacji budynku.)	

Tab. 04.

Przykładowa tabela, w której w syntetycznej formie przedstawione są najważniejsze cechy każdego z omawianych projektów.

Tabele, dzięki syntezie najważniejszych cech poszczególnych projektów, wykazują, że jedną matrycę można wykorzystywać na kilka sposobów. Wskazują na podobieństwa i różnice w końcowym efekcie w przypadku jej różnego zastosowania. Zwracają uwagę na uzyskany w każdym przypadku charakter wnętrza i charakter elewacji każdego budynku.

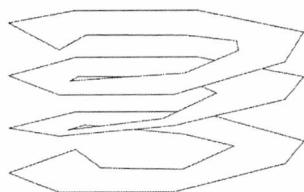
4.2.

Architektura jako manipulacja płaszczyzną

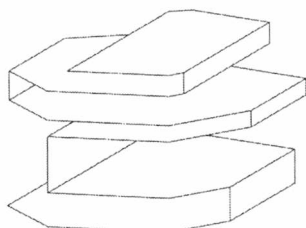
Ten rozdział poświęcono grupie projektów zebranych pod nazwą *architektura jako manipulacja płaszczyzną*, w których matrycą jest pofałdowana, pozaginana płaszczyzna przeobrażająca się w projekcie architektonicznym w trójwymiarową platformę. Na platformie – ewentualnie w platformie – umieszczone są wszystkie składniki programowe w formie wyraźnie zdefiniowanych brył lub luźno rozmieszczonych grup mebli.

Ze względu na rodzaj płaszczyzny grupę tę podzielono na 3 podgrupy:

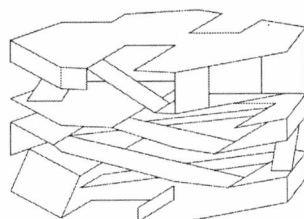
- *płaszczyzna aktywna z jednej strony* – w której platforma przybiera formę ciągłej, najczęściej pnącej się w górę rampy, której jedna strona jest podłogą, a druga sufitem (4 przykłady),



- *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* – w której platforma przybiera formę ciągłej, najczęściej pnącej się w górę zygakiem rampy, której obydwie strony stają się naprzemiennie podłogą i sufitem (4 przykłady),



- *platforma wielopoziomowa* – w której platforma jest hybrydą dwóch pierwszych typów (3 przykłady).

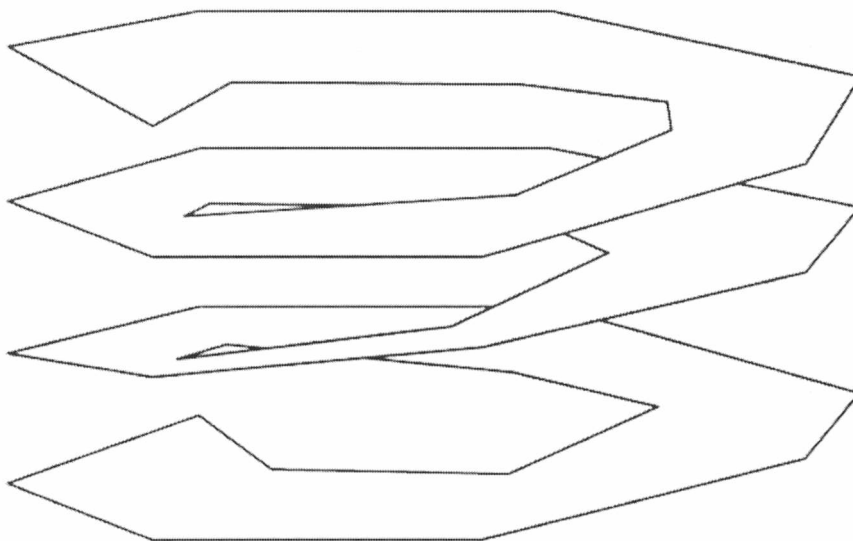


Na podstawie analizowanych przykładów formułowane są wnioski końcowe, które umieszczone zostały na końcu każdego z podrozdziałów. Wnioski te są ogólną charakterystyką projektów, które można stworzyć za pomocą określonej strategii projektowej. Pod uwagę brana jest przestrzenna charakterystyka określonej matrycy, zasada lokalizowania poszczególnych składników programu, efekt przestrzenny we wnętrzu budynku i potencjalny efekt na jego elewacjach. Przeanalizowane przykłady projektowe nie zawsze pokazują wszystkie możliwości danej strategii.

4.2.1.

Płaszczyzna aktywna z jednej strony

Pierwszą podgrupą grupy *architektura jako manipulacja płaszczyzną* jest *płaszczyzna aktywna z jednej strony*. Jej matrycą jest zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.



Rys. 048.

Matryca podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony*: zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.

W podrozdziale tym omawiane będą 4 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

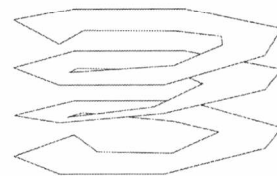
1. Dwie Biblioteki Uniwersytetu Jessieu w Paryżu, Francja – autor: OMA
2. Muzeum Neandertalskie w Mettmann, Niemcy – autor: Günter Zamp Kelp
3. Parkhouse/Carstadt, Amsterdam, Holandia – autor: NL Architects
4. Ratusz, Leidschenveen, Holandia – autor: MVRDV

Ich szczegółowa analiza – intencji autorów projektów i osiągniętych rezultatów architektonicznych – stanowić będzie podstawę do wyciągnięcia wniosków końcowych dotyczących omawianej podgrupy.

4.2.1.1.

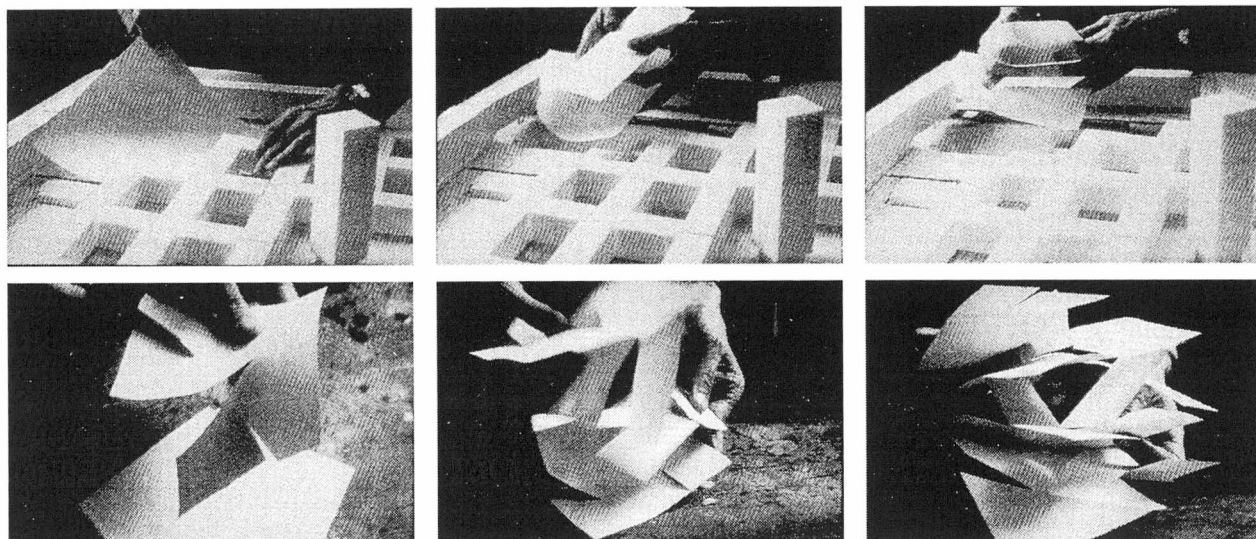
Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas
Dwie Biblioteki Uniwersytetu Jessieu, Paryż, Francja
1992/93

konkurs międzynarodowy, 1 nagroda



Pierwszym przykładem podgrupy *plaszczyzna aktywna z jednej strony* jest projekt Dwóch Bibliotek Jessieu w Paryżu autorstwa Rema Koolhaasa. Projekt ten powstał jako praca nadesłana na międzynarodowy konkurs na budynek mieszczący naukowe i humanistyczne zbiory paryskiego, usytuowanego tuż nad Sekwaną, uniwersytetu. Nowy obiekt miał być pierwszą interwencją architektoniczną od czasów, kiedy budowa całego kampusu – modularnej i rozległej siatki połączonych ze sobą budynków – została wstrzymana w maju 1968 jako kara za niezwykle gwałtowne protesty studenckie. W zamierzeniu cały kampus miał być zespołem kilkudziesięciu jednakowych i anonimowych w swym wyrazie obiektów zebranych wokół 25 dziedzińców. Dziedzińce były częścią tzw. *parvis*, czyli społecznie aktywnej płaszczyzny parteru całego założenia, wyniesionej o kilka metrów ponad przyległy teren w formie podium. Północne i wschodnie segmenty kampusu nigdy nie zostały już zbudowane. Te, które już udało się skończyć, zaślepiono bezokiennymi ścianami. Nowy budynek bibliotek, w sensie architektonicznym i urbanistycznym, po prawie 30 latach miał niejako dokończyć całą kompozycję.

Koolhaas postanowił wykorzystać ideę *parvis*. Pisał: *Jakkolwiek piękne, parvis jest wietrzne, zimne i puste. Największe znaczenie dla jego niefunkcjonalności ma fakt, że Jessieu jest nie pojedynczym budynkiem, a siatką budynków. Bezkresność siatki z góry eliminuje jakąkolwiek możliwość wykorzystania parvis. W założeniu parvis miał być esencją całego kampusu, w rzeczywistości stał się resztką pozostałą po skonstruowaniu architektury, kawałkiem pustej przestrzeni pomiędzy terenem a budynkiem*¹⁸². Ludzie, zamiast chodzić po *parvis*, zdecydowali się chodzić po niekończących się korytarzach uniwersyteckiego budynku.



Rys. 049.

Manipulacja powierzchnią *parvis* – formowanie kolejnych „kondygnacji”.

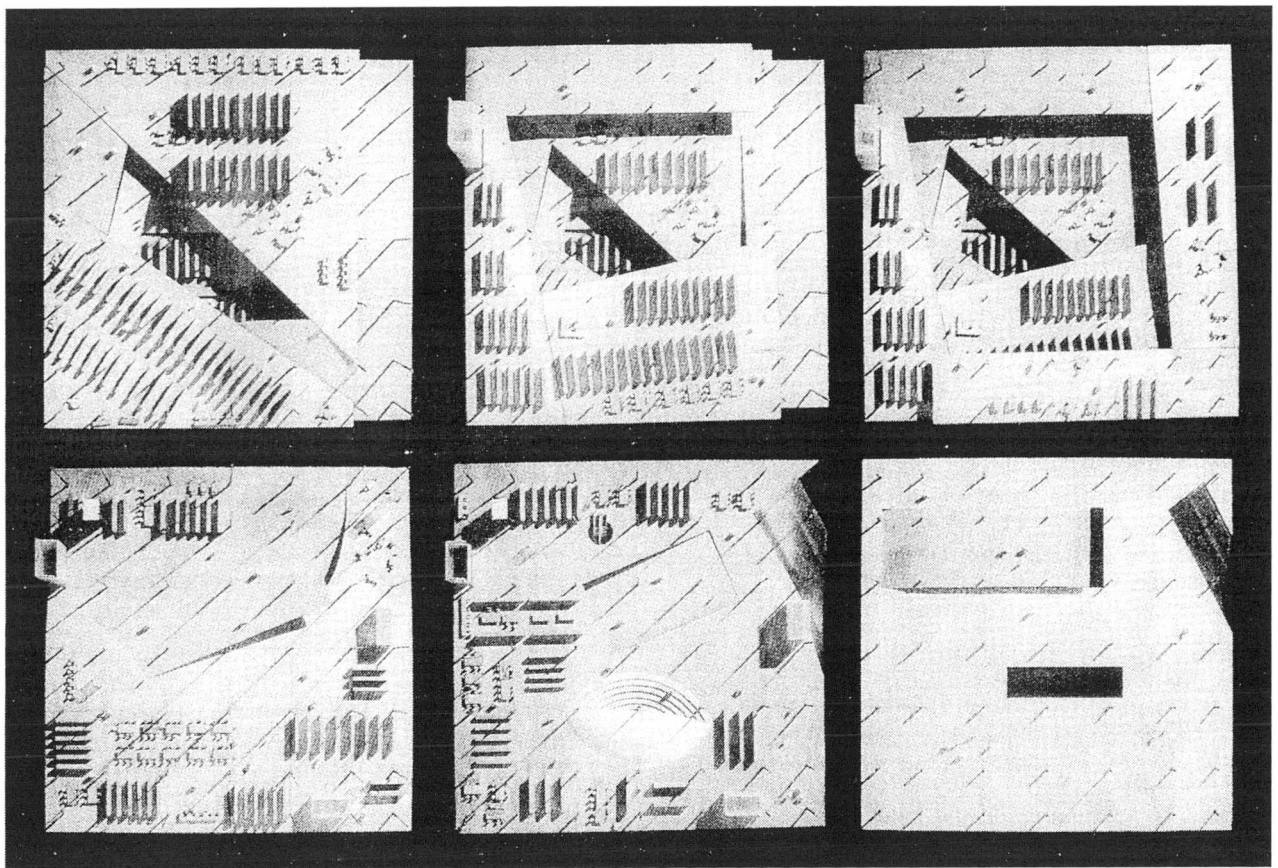
Architekt zdecydował się, w sposób spekulatywny, ideę *parvis* rozwinąć. Jego propozycja dla budynku bibliotek zakładała, że powierzchnia ta może stać się *giętkim, społecznie aktywnym „magicznym dywanem”*¹⁸³, którego można użyć do skonstruowania serii platform, a te z kolei do

¹⁸² Rem Koolhaas, *Two Libraries for Jessieu University, Paris*, AA Files 26, s.37.

¹⁸³ Tamże, s.37.

uformowania pudełkowatego, kompaktowego budynku stanowiącego, w założeniu swoim, kulminację przestrzennej logiki uniwersytetu. Koolhaas usytuował budynek w najbardziej wyeksponowanej części dostępnej działki, na skrzyżowaniu dwóch lokalnych osi urbanistycznych: jednej prowadzącej od stacji metra do Sekwany, a drugiej od ogrodów Jardins Botaniques do placu wejściowego przed Instytutem Świata Arabskiego autorstwa Jeana Nouvela. Jego wysokość dopasował do otaczającej zabudowy. Budynek, dzięki swojej lokalizacji, podkreślić miał geometrię kampusu i jednocześnie stać się jego najważniejszym elementem.

Koolhaas zdecydował się bibliotekę naukową umieścić pod ziemią, bibliotekę humanistyczną powyżej terenu, zaś *parvis* niejako „wbił” w budynek i przekształcił w długą na 1.5 km rampę. Rampa w sztywnych ramach prostopadłościanu skręca się i zwija, robi nieoczekiwane zwroty, poszerza się i zwęża, ciągle idąc od najniższej kondygnacji aż po sam dach. Koolhaas pisze: *Jeżeli budynek swoją organizacją sprawia wrażenie niezwykle bogatego przestrzennie, tak jego idea jest bardzo prosta. Jest mutacją klasycznej, przemysłowej przestrzeni typu loft¹⁸⁴, której estetyka polega na dialektycznej zależności pomiędzy swobodą aranżacyjną każdego z pięter a rygiem rzędów kolumn, które te piętra podtrzymują¹⁸⁵. I dalej: Ale zamiast nakładać poszczególne piętra na siebie, każde z nich jest przestrzennie przekształcone tak, aby dotknąć swoich sąsiadów z góry i z dołu. Wszystkie razem połączono jedną trajektorią, wewnętrznym pozwijanym bulwarem, na którym umieszczono wszelkie elementy programu¹⁸⁶.*



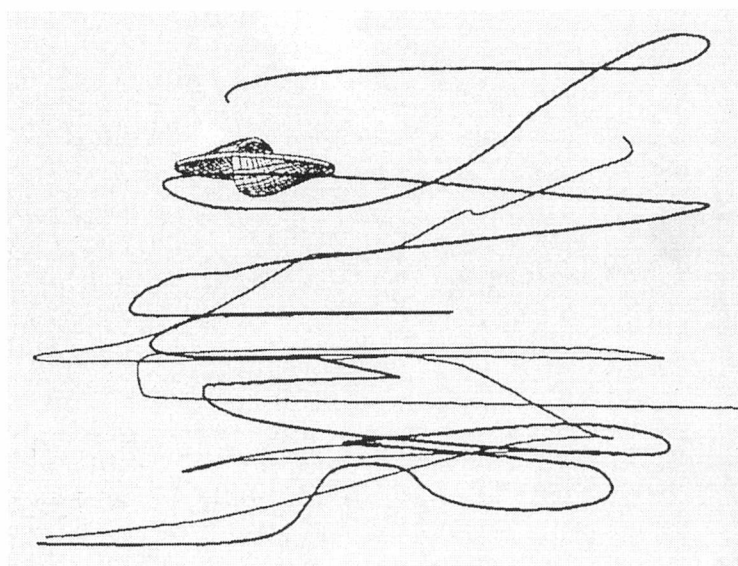
Rys. 050.
Rzuty kolejnych „kondygnacji”.

¹⁸⁴ Loft – rozległa, pozbawiona ścian działowych, podparta rzędami kolumn przestrzeń np. mieszkalna powstała na skutek przekształcenia hali fabrycznej lub innego obiektu przemysłowego.

¹⁸⁵ Rem Koolhaas, *Two Libraries for Jussieu University, Paris*, AA Files 26, s.37.

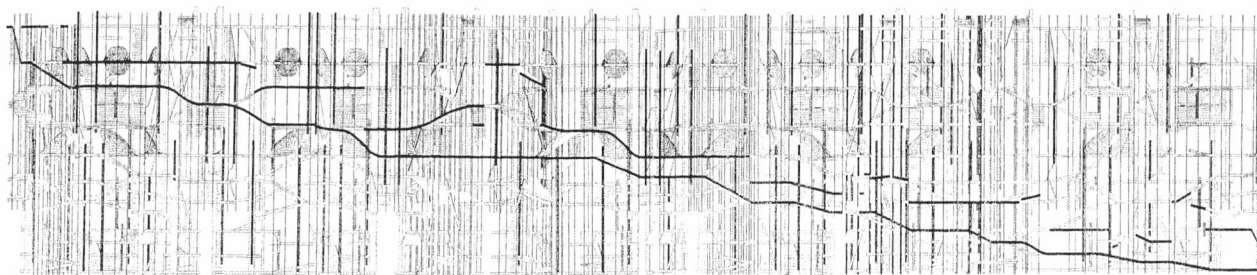
¹⁸⁶ OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.126.

A więc *parvis* zwinięto, skoncentrowano na małej powierzchni i zamknięto w prostopadłościanie. Stworzono „ulicę”, na której umieszczono „urbanistyczne” elementy: place, zaułki, monumentalne schody, kawiarnie i sklepy, a pomiędzy nimi i w nich to, co stanowi esencję przestrzeni biblioteki: książkowe regały i miejsca do pracy. Aby wzmocnić doświadczenie budynku i aby przenoszenie z jednego jego miejsca w drugie uczuć szybszym, wprowadzono też kilka osobowych wind i luźno rozmieszczonych ruchomych schodów. Krzyżowanie się tych ruchów – powolnego i nieco chaotycznego ruchu pieszego z wyraźnie zdefiniowanymi i dość szybkim ruchem transportu mechanicznego – stworzyłoby przestrzenną łamigłówkę. *Zaprojektowaliśmy* – pisał Koolhaas – *wertykalny, zintensyfikowany krajobraz, a następnie go „zurbanizowaliśmy” w taki sposób, w jaki robi się to w mieście: konieczne elementy biblioteki wstawiliśmy [na rampę] podobnie jak się wstawia w miasto budynki*¹⁸⁷.



Rys. 051.
Geometria rampy.

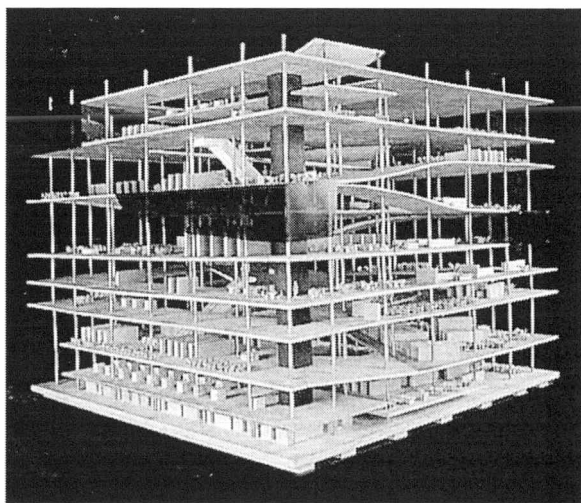
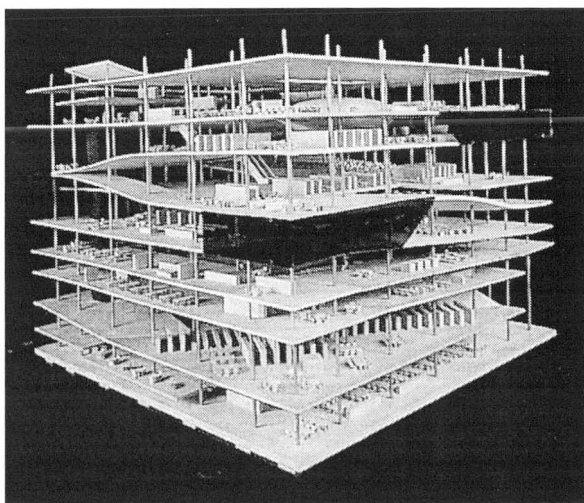
Budynek, choć bardzo głęboki, dawałby różne warunki oświetlenia poszczególnych jego części. Umieszczane na rampie elementy programowe – wydzielone ścianami, kurtynami i podestami – mogłyby być wstawiane bez żadnej zasady oferując, w zależności od potrzeb i możliwości, intymność albo zupełną wizualną i przestrzenną integrację z innymi częściami budynku. Skręcone, ciągle pnące się w górę i monotonne samo w sobie *parvis* wzbogaciłoby się o niemal miejską różnorodność, byłoby widoczne lub znikałoby w zagęszczeniu wstawionych elementów, niezmiennie monumentalne w swojej 7-metrowej wysokości. Przemierzający bibliotekę czytelnik – według zamierzeń Koolhaasa – poprzez ciągle zmieniający się krajobraz informacyjny, byłby wystawiony na nieustanną pokusę skorzystania z coraz to innych zasobów budynku.



Rys. 052.
Przekrój przez budynek wzdłuż całej długości rampy.

¹⁸⁷ Rem Koolhaas, *Two Libraries for Jessieu University, Paris*, AA Files 26, s.41,42.

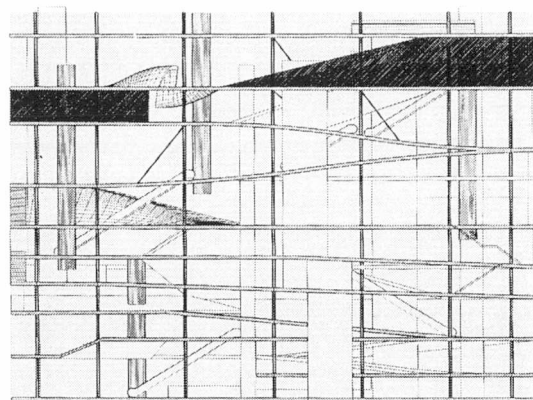
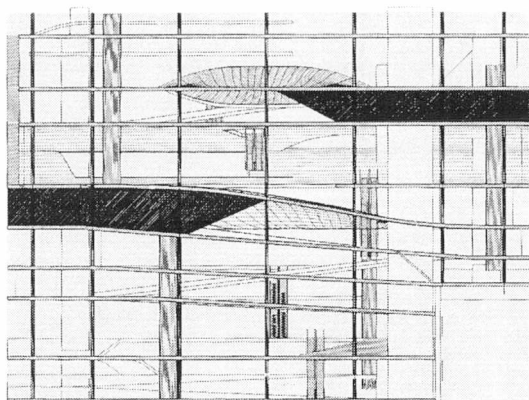
Rampa nie byłaby pochyłona stale pod tym samym kątem. Idąc w górę bardziej stromo niż 4° byłaby powierzchnią komunikacyjną, zaś w ekstremalnych przypadkach – tam, gdzie nachylenie byłoby największe – stałaby się audytoriami i salami wykładowymi. Nachylenie mniejsze, rzędu 2-4°, stanowiłoby, według empirycznych badań Koolhaasa, w dalszym ciągu komfortowe podłoże do umieszczenia stanowisk pracy, regałów magazynowych i miejsc wypoczynku. Przy takim zróżnicowaniu, pnąca się w górę przez całą wysokość budynku, rampa nie stałaby się jedynie ciekawą w swoim ukształtowaniu przestrzenią komunikacyjną.



Rys. 053.

Makieta budynku – prostopadłościan wypełniony rampą.

O elewacji Koolhaas mówi niewiele. Powstała ona niejako sama, na skutek styku zwiniętego *parvis* z płaszczyznami ograniczającymi prostopadłościenną bryłę zespołu dwóch bibliotek. *Cały budynek – oto jedyne słowa autora o fasadzie – opakowany jest w antyrefleksyjne szkło, które miejscami zabarwione jest na różne kolory. Szklana skóra budynku składa się z nieregularnych tafli nakładających się na siebie jak dachówki na dachu i przez to oddychająca. Wnętrze tego urbanistycznego budynku czyta się z zewnątrz jak rentgenowską fotografię, która pokazuje dialektykę rozgrywającą się pomiędzy rzędami cienkich kolumn a zdeformowanymi stropami poszczególnych pięter. Na nich zdają się pływać zwarte elementy programowe: pomieszczenia czytelni, indywidualne pokoje pracy, kabiny wind hydraulicznych, magazyny książek itd¹⁸⁸.*



Rys. 054.

Elewacje budynku – widoczne tylko krawędzie rampy i różnego koloru szkło.

¹⁸⁸ Rem Koolhaas, *The Jessieu Libraries*, Arch+, s.82.

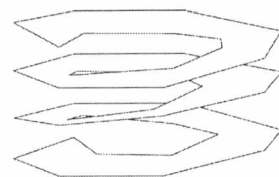
4.2.1.2.

Günter Zamp Kelp

Muzeum Neandertalskie, Mettmann, Niemcy

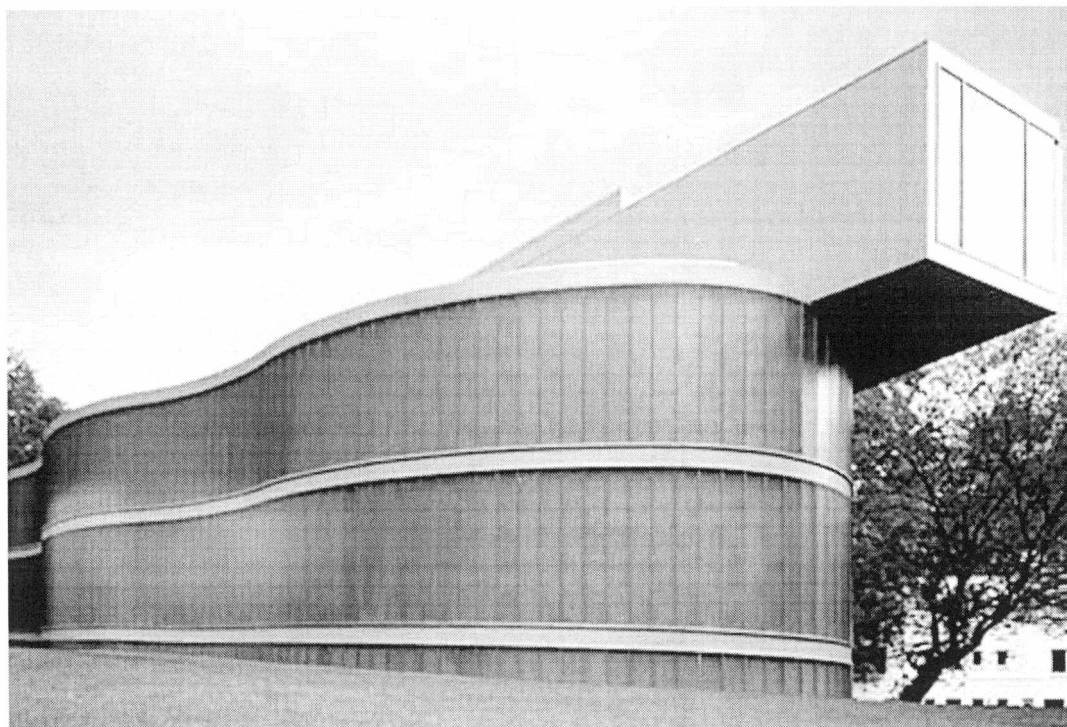
1997

konkurs krajowy, 2 nagroda i realizacja



Drugim przykładem podgrupy *plaszczyna aktywna z jednej strony* jest projekt Muzeum Neandertalskiego w Mettmann autorstwa niemieckiego architekta Güntera Zamp Kelpa. Projekt ten okazał się zwycięski w krajowym konkursie dotyczącym budynku ekspozycyjnego prezentującego przedmioty związane z sławnym, z roku 1859, odkryciem szkieletu prehistorycznego człowieka. Działka na Muzeum Neandertalskie zlokalizowana została w pobliżu miejsca, gdzie dokonano odkrycia – obecnie zabudowanej autostradami i pojedynczymi budynkami rozległej dolinie. Fakt dokonania znaleziska roztacza jednak nad doliną aurę tajemniczości. *Byłem wciąż jeszcze chłopcem – pisał sam Günter Zamp Kelp – gdy pierwszy raz usłyszałem o człowieku neandertalskim i jego znaczeniu w historii ludzkiej ewolucji. Nie mając żadnej wiedzy o miejscu, które odkryciu dało swoje imię, wyobrażałem je sobie jako niezwykle surowy, pradawny krajobraz wypełniony lasami i roślinnością podobną do końskich ogonów i zamieszkały przez przeróżne bestie i prymitywnych ludzi odzianych w futra¹⁸⁹.*

Tak jednak oczywiście nie było. Istniejący dookoła krajobraz już od dawna nie może uchodzić za wyjątkowy lub tajemniczy, nie ma w nim nic, co w jakikolwiek sposób byłoby niezwykle lub co wskazywałoby na wagę odkrycia sprzed lat. Odkrycia tego dokonano w obecnie już nieczynnym kamieniołomie, którego wieloletnia eksploatacja w całej dolinie odcisnęły wyraźne niszczące piętno. Samo odkrycie, a dokładnej masa ludzi w jego konsekwencji odwiedzających okolice Neanderthal, były kolejnym destrukcyjnym czynnikiem. *Dolina zapłaciła zniszczeniem krajobrazu za swoją ewolucyjną sławę¹⁹⁰.*



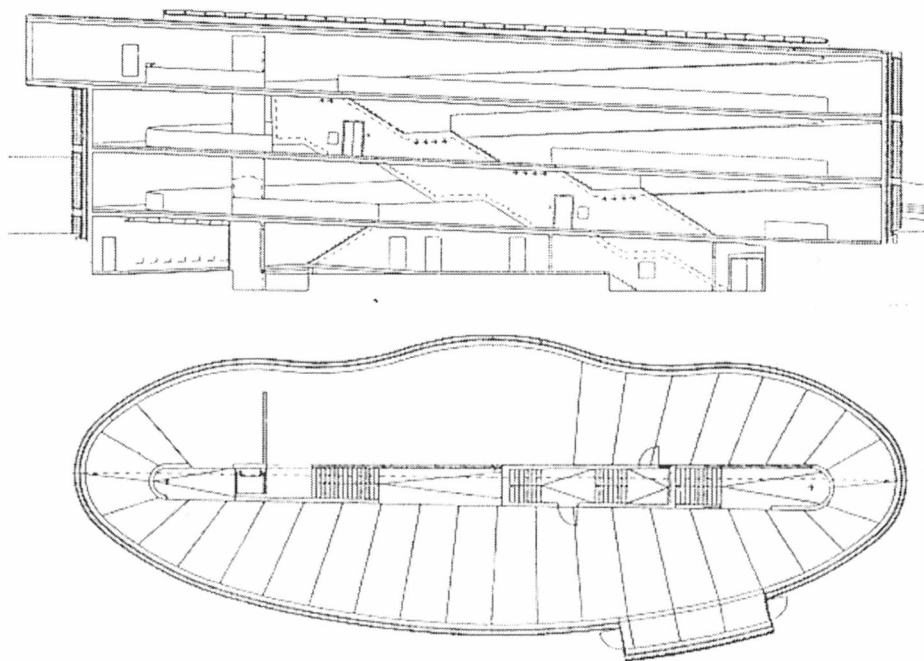
Rys. 055.

Zrealizowany budynek – widoczne tylko krawędzie rampy i pokryte vitrolitem pełne ściany.

¹⁸⁹ Günter Zamp Kelp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD 11/12 1997, s.27.

¹⁹⁰ Tamże, s.27.

Rozczarowanie okolicą i poczucie powagi odkrycia potwierdzającego darwinowską teorię ewolucji przyniosły, po chwili architektonicznego namysłu, rozwiązanie zadania projektowego. Architekt nie odczuwał potrzeby dopasowania swojej propozycji do jakiegokolwiek obiektu architektonicznego już w okolicy Neanderthalu stojącego. Jego budynek miał stać się jakością samą w sobie, strukturą żyjącą swoim własnym życiem. Zamp Kelp pisał: *Muzeum historii ewolucji swoją architekturą musi odnieść się zarówno do mitu Neanderthalu jako miejsca, jak i do ekspozycji prezentowanej w jego środku. W naszej propozycji charakter miejsca i unikalność wystawionych przedmiotów tworzą pewien scenariusz. Jego ideą jest uformowana w spiralę rampa, która zapewnia dostęp do różnych części wystawy i definiuje charakter budynku. Spirala, w swej formie podobna do pętli, stanowi symbol wieczności, przekształca budynek w przestrzenną opowieść o ewolucji ludzkości, która ostatecznie jest przecież częścią tejże wieczności*¹⁹¹.

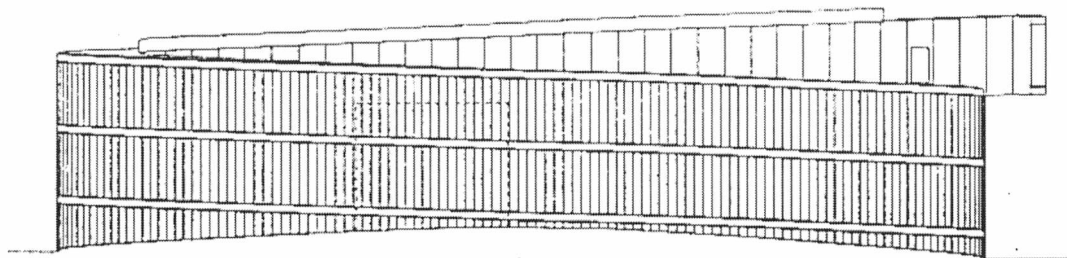


Rys. 056.
Przekrój i rzut budynku – idąca w górę rampa, w środku której umieszczono klatkę ewakuacyjną.

Spirala jest pomysłem na cały budynek, jego wnętrze i otoczenie. Jej geometryczna miękkość stanowi jednocześnie o opływowym charakterze całej, pozbawionej kątów prostych, bryły. Zawijająca się i piętrząca na czterech kondygnacjach spirala tworzy obłą, połyskliwą, pokrytą dylami szklanymi formę, na której widoczna jest zewnętrzna krawędź pnącej się w górę rampy. Struktura budynku staje się niemalże jedyną formą jego architektonicznej ekspresji. Zwiedzanie ekspozycji zaczyna się na samym dole, kontynuuje się przez całą – nazwijmy to – długość budynku w przestrzeni mrocznej, pozbawionej niemalże światła naturalnego i surowej tak bardzo, jak pozwalała na to surowość betonu ścian i stropów budynku. Kończy się – w najwyższym punkcie obiektu – wielkim przeszkleniem, za którym widoczna jest korona drzewa, przed którym umieszczono punkt gastronomiczny i które może być, w symbolicznym sensie, odczytywane jako możliwość spojrzenia w przyszłość. Wszystkie elementy wystawy są starannie, ale też jednocześnie luźno, umieszczone na rampie. Korzystają z mrocznej atmosfery muzeum i nie niszczą jego funkcjonalno-przetrzennej struktury. Zaś wstawione pomiędzy biegi rampy i – zapewniające

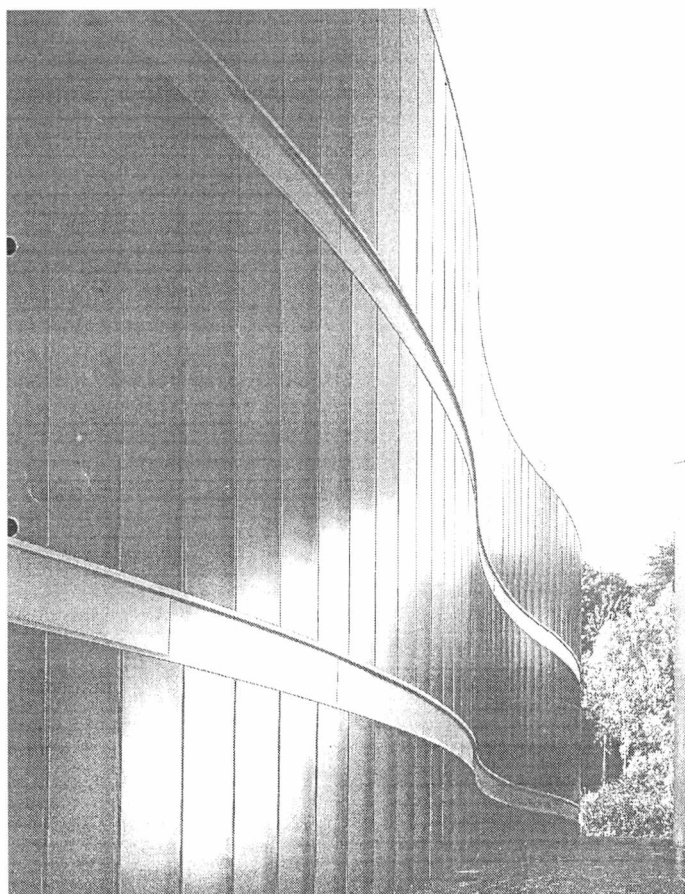
¹⁹¹ Fragment tekstu towarzyszącego pracy konkursowej, [za:] Günter Zamp Kelp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD 11/12 1997, s.27.

szybsze pokonywanie przestrzeni budynku – klatka schodowa i szklana winda oraz zawieszony nad nimi świetlik dopełniają kompozycję.



Rys. 057.
Elewacja budynku – widoczne tylko krawędzie rampy.

Günter Zamp Kelp pisał: *Logiką budynku wystawienniczego jest jego „konstrukcja”, która wyróżnia go, szczególnie na tle normalności innych budynków w dolinie i jej krajobrazu. Głębia przestrzenna elewacji kontrastuje z gładkością wewnętrznych ścian z betonu. Uzyskany wewnątrz nastrój jaskini przywołuje prehistoryczną atmosferę doliny. Zestawienie wyglądu zewnętrznego i jaskiniowego wnętrza koresponduje z funkcją muzeum jako medium pomiędzy przeszłością i przyszłością ewolucji rodzaju ludzkiego. Zaś kształt spirali przynosi wrażenie, że przestrzeń [muzeum] wynurza się z głębi ziemi i wije się w górę, w kierunku przyszłego rozwoju ludzkiej egzystencji*¹⁹².



Rys. 058.
Zrealizowany budynek – widoczne tylko krawędzie rampy i pokryte vitrolitem pełne ściany.

¹⁹² Günter Zamp Kelp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD 11/12 1997, s.27.

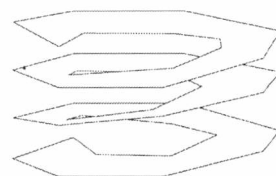
4.2.1.3.

**NL Architects – Pieter Bannenberg, Walter Van Dijk,
Kamiel Klaasse, Mark Linnemann**

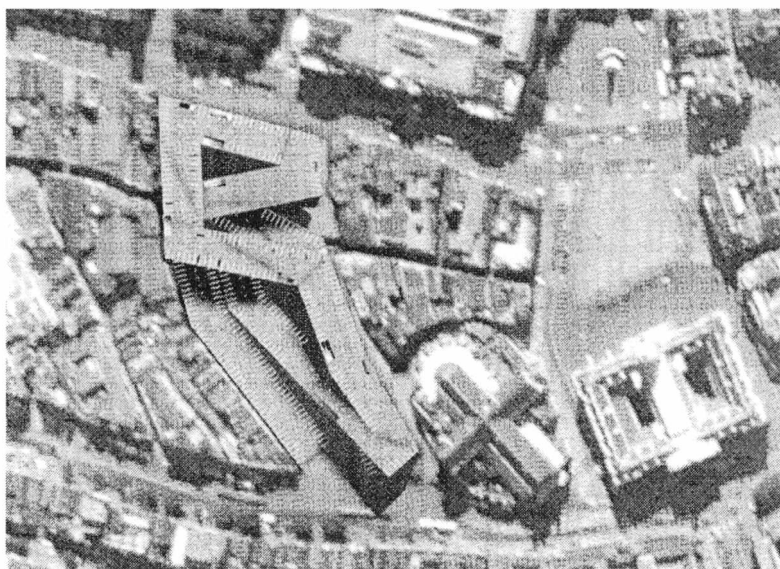
Parkhouse/Carstadt, Amsterdam, Holandia

1995

studium



Trzecim przykładem analizowanej podgrupy *plaszczyzna aktywna z jednej strony* jest projekt Parhouse/Carstadt w Amsterdamie powstały w pracowni NL Architects. Budynek ten może wydawać się tylko ekstrawagancko ukształtowanym parkingiem na kilkaset samochodów. Tak naprawdę jednak jest propozycją próbującą znaleźć odpowiedź na pytanie o to, jak ratować, albo raczej usprawniać, niewydolne funkcjonalnie centra starych miast. Parkhouse/Carstadt zlokalizowano w średniowiecznej części Amsterdamu, w której niektóre budynki powstały jeszcze około 1300 r. Cały obszar – w swej funkcji skoncentrowany przede wszystkim na handlu i ekskluzywnych usługach – każdego roku przyciąga 14 milionów turystów. Każdy fragment elewacji w poziomie parteru w tym obszarze jest cenny do tego stopnia, że wiele wejść na wyższe kondygnacje kamienic jest przekształcanych w sklepowe witryny. Efektem są niezwykle ożywione ulice i partery poszczególnych kamienic, oraz niedostępna, pozbawiona często życia część budynków od pierwszego piętra wzwyż. Całość jednak, tak przecież nastawiona na osiąganie coraz to większych zysków, cierpi z powodu braku dostępu samochodowego i możliwości wygodnego, bliskiego starówce, parkowania.



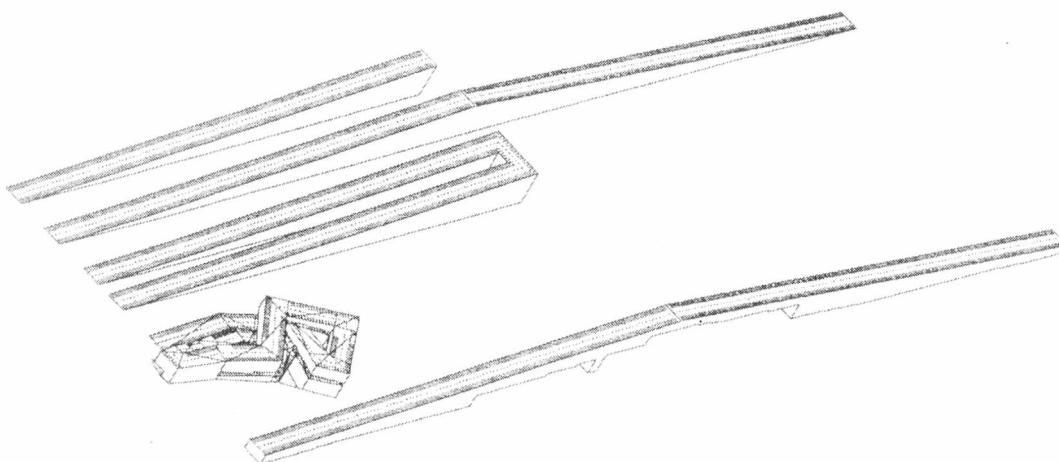
Rys. 059.

Kontekst urbanistyczny budynku – starówka w Amsterdamie.

Parkhouse/Carstadt jest budynkiem, przy projektowaniu którego architekci wzięli pod uwagę wszystkie powyższe czynniki. NL Architects postanowili wprowadzić życie, zaprogramowane według wszelkich współczesnych zasad, na wyższe, niewykorzystywane w średniowiecznej okolicy kondygnacje. Zaprojektowali wielokrotnie pozaginaną rampę długości 1 km, szerokości 19 m i nachyleniu 6%, która zaczyna się na poziomie ulicy, wspina się na wysokość 27.5 m i opada znowu do poziomu ulicy. Rampa nie wypełnia szczelnie nieregularnej w swym kształcie działki, nie jest również tylko i wyłącznie dwuwymiarową platformą. Na górnej powierzchni wstęgi, na wylanym czarnym asfalcie, umieszczono 19 000 m² wijącego się parkingu, zaś w jej wysokim na kilka metrów wnętrzu zaprojektowano 35 000 m² domów handlowych, sklepów, biur, restauracji i hoteli. Całość skomunikowano serią ruchomych schodów i wind. Konstrukcja jest przestrzenną stalową

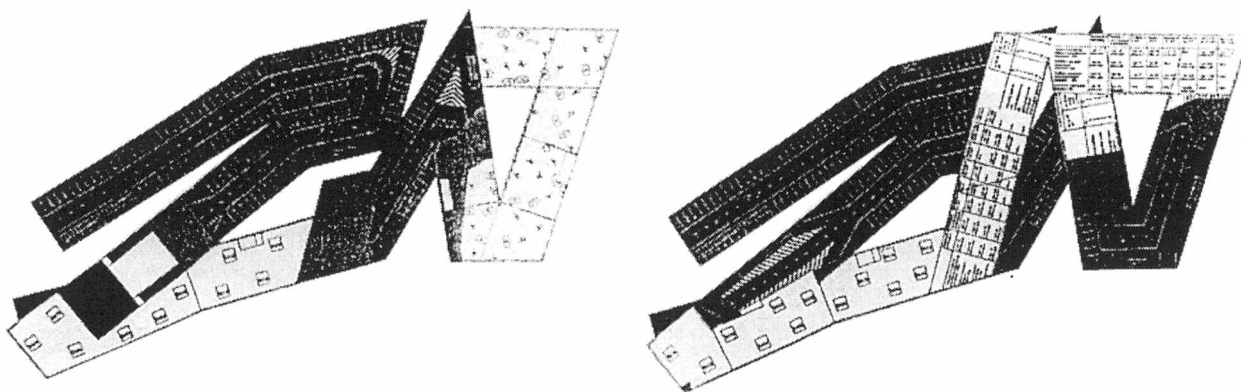
kratownicą, która spoczywa sama na sobie, i która miejscami dramatycznie nachyla się w kierunku starych kamienic.

Architekci pisali: *Budynek zagina się na działce stając się ciągłym wolumenem wypełnionym miejskim życiem. Zagięcia zamieniają każdy metr bieżący [budynku] w przestrzeń pełną życia, witryny są wszędzie dookoła, nawet we wnętrzu, łatwy dostęp i maksymalna ekspozycja przysparzają zysków. Parkhouse/Carstadt każdy dzień spędzony na zakupach uczyni przyjemnym spacerem po pochylonej powierzchni, z której rozciągać się będą spektakularne widoki na historyczne miasto*¹⁹³.



Rys. 060.
Platforma i jej przestrzenna manipulacja.

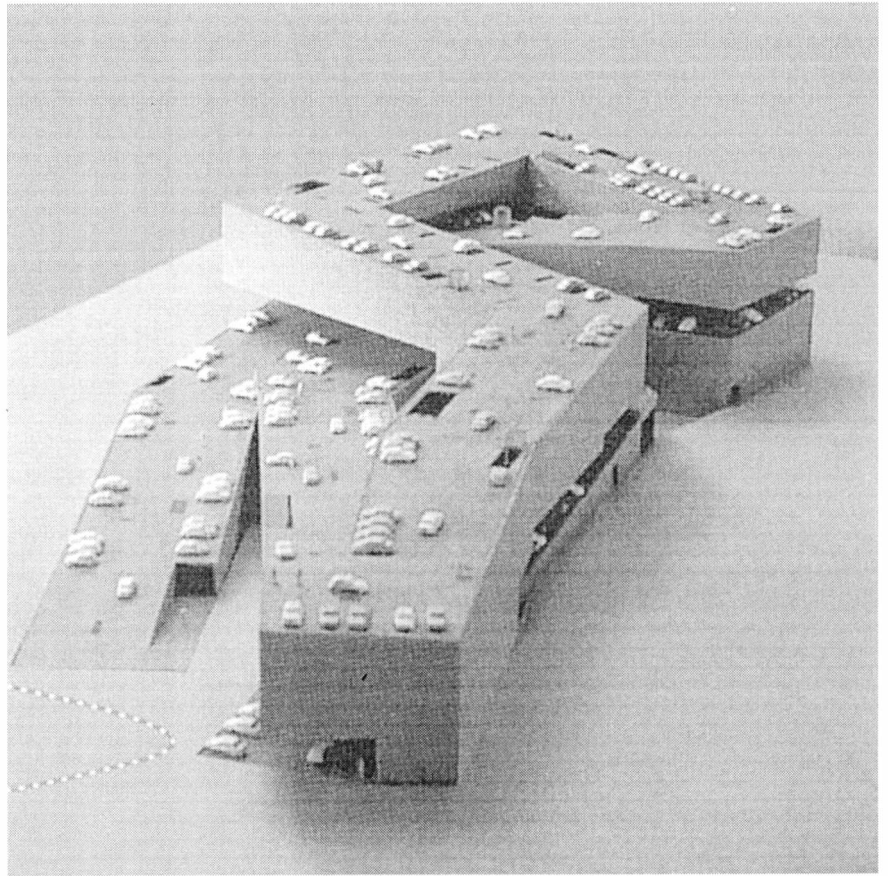
Powodowana obiektywnymi czynnikami decyzja o przedłużeniu miejskiej ulicy jeszcze dwa kilometry w przestrzeń miasta i przypadkowe, subiektywne decyzje o umieszczeniu poszczególnych zgięć ukształtowały cały budynek. Nie stał się on wielopiętrową bryłą pokrytą arbitralnie wybranym wzorem geometrycznym elewacji, ale obiektem pełnym zaskakujących rozwiązań przestrzennych i niespodziewanych otwarć widokowych. Fasada długości dwóch kilometrów stała się wielką sklepową witryną – wielkoformatową reklamą. Wnętrze stało się przestrzenią użytkową, elastyczną w swej funkcjonalności, widokowo związaną ze światem zewnętrznym, łatwo dostępną zarówno dla pieszych idących po handlowej pochylni, jak i dla parkujących powyżej samochodów. Cała górna powierzchnia zaś stała się parkingiem, gdzie każdy użytkownik może zaparkować swój samochód w miejscu dla niego najodpowiedniejszym.



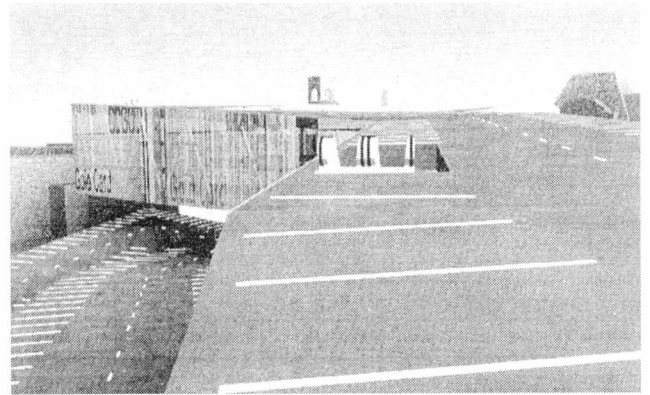
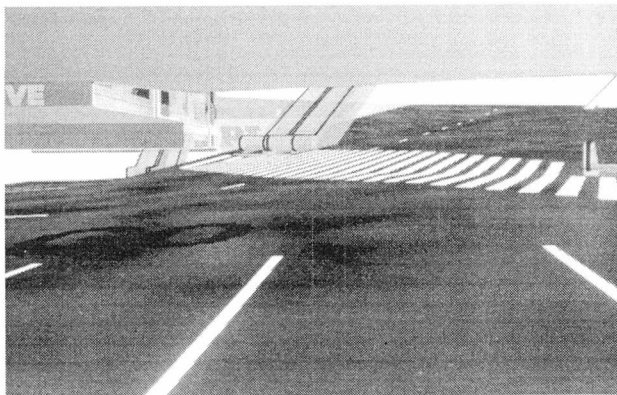
Rys. 061.
Przykładowe rzuty budynku.

¹⁹³ NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324, s.66.

Poprzez wymieszanie infrastruktury z superstrukturą [konstrukcją] i poprzez lepszy dostęp i większą powierzchnię użytkową – napisali autorzy – NL Architects stworzyli budynek, którego cała forma trafnie odpowiada wizualnym potrzebom handlu. Wykorzystali stare miasto, które dzięki zakonserwowanej spuściznie architektonicznej generuje wielki przepływ turystów-konsumentów. Kontrola tych przepływów [we współczesnych typowych rozwiązaniach architektonicznych] zwykle kończy się ich ukryciem. Tutaj projektanci odrzucili kamuflaż decydując się na pokazanie ekonomicznego motoru współczesnego miasta. Długi, pozawijany i mieszczący w sobie wiele funkcji garaż położony w spragnionym przestrzeni historycznym centrum ma szansę doprowadzić do akceptacji tak mało lubianych budynków modernistycznych¹⁹⁴.



Rys. 062.
Model budynku.

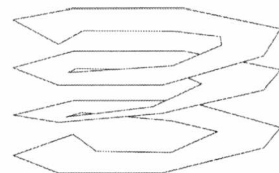


Rys. 063.
Przestrzeń we wnętrzu uzyskane na skutek manipulacji platformą.

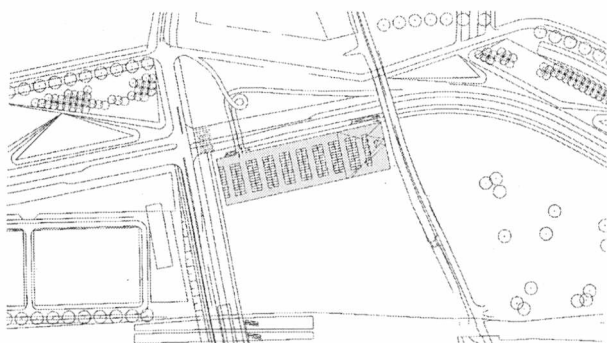
¹⁹⁴ NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324, s.66.

4.2.1.4.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
Ratusz, Leidschenveen, Holandia
1997
studium

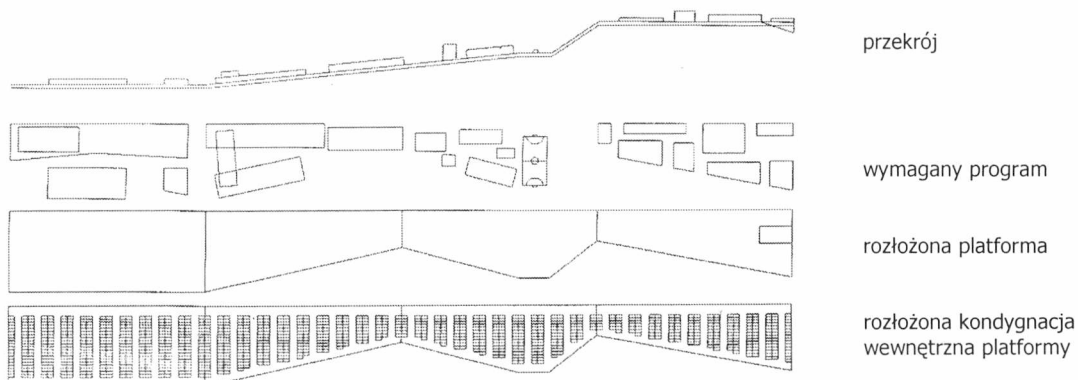


Czwartym przykładem podgrupy *plaszczyna aktywna z jednej strony* jest projekt ratusza w Leidschenveen autorstwa MVRDV. Projekt ten powstał jako propozycja nowego, wielofunkcyjnego centrum dla średniej wielkości holenderskiego miasta. Jego kontekst był zupełnie odmienny niż kontekst projektu Parkhouse/Carstadt, a jego zasada odwróceniem propozycji NL Architects. Architekci zadawali pytanie: *Jak stworzyć nowe centrum miasta, w którym równocześnie należy zapewnić swobodę dostępu samochodowego i zupełnie pozbawioną samochodów pieszą promenadę*¹⁹⁵. Nowe centrum – dodać należy – w miejscu pozbawionym zupełnie charakteru, typowym fragmencie współczesnego europejskiego miasta.



Rys. 064.
Sytuacja.

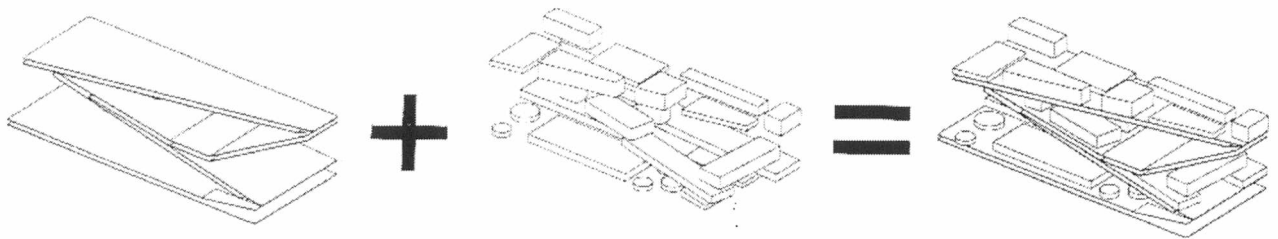
Architekci projektem ratusza w Leidschenveen chcieli stworzyć charakter miejsca, dlatego budynek miał być jak najbardziej charakterystyczny, wyróżniający się spośród okolicznej zabudowy. Zaproponowali idącą w górę już od momentu zetknięcia się z publiczną drogą parkingową rampę, którą z kolei nakryli następną rampą. *Dzięki swoistemu rozciągnięciu przestrzeni parkingu zostają uformowane wielkie „alkowy”, gdzie swoje miejsce znaleźć mogą sklepy, supermarkety, budynki służby zdrowia, centra kultury, biblioteka, kościół, sala sportowa i około 80 mieszkań. Ciągła i pnąca się wzwyż ulica parkingowa przykryta została ciągłą przestrzenią urbanistyczną*¹⁹⁶.



Rys. 065.
Główne składowe budynku – od góry: schematyczny przekrój, wymagany program, rozłożona platforma, rozłożona kondygnacja wewnętrzna platformy.

¹⁹⁵ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.164.

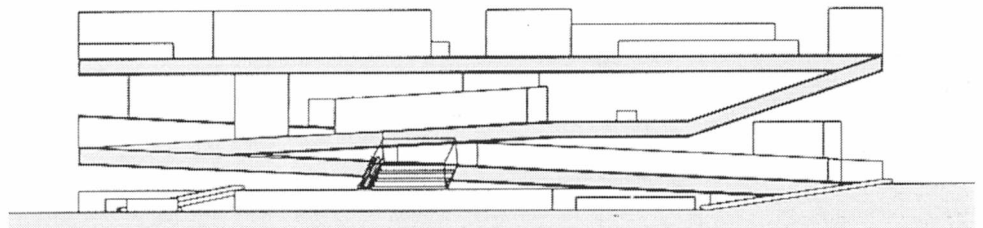
¹⁹⁶ Tamże, s.164.



Rys. 066.

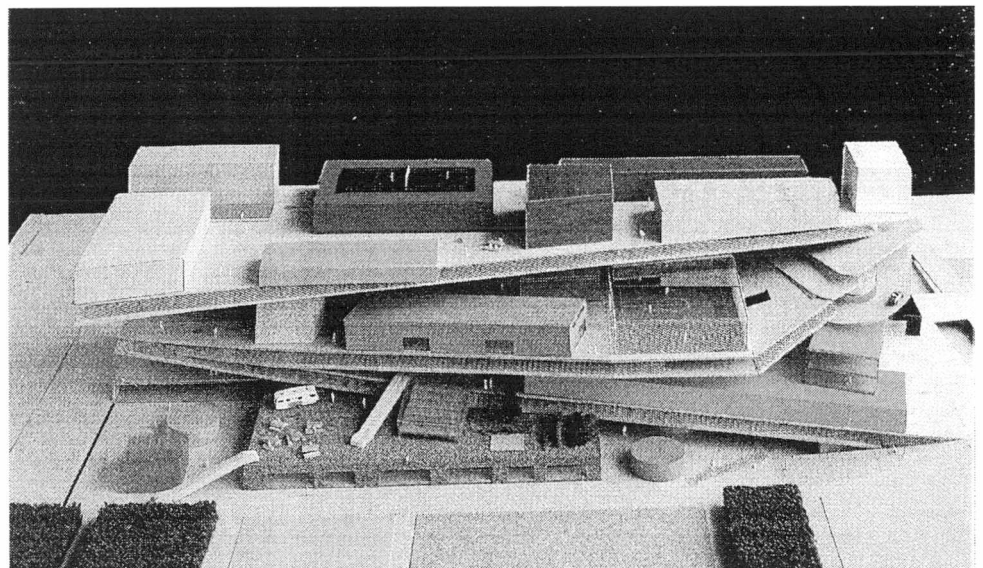
Idea budynku: platforma + program = abstrakt budynku.

Uzyskana wskutek manipulacją platformą parkingową różnego rodzaju wysokość i szerokość przestrzeni oraz różnego rodzaju nachylenie płaszczyzny urbanistycznej stały się idealnymi warunkami do umieszczenia na niej różnych miejskich funkcji. Tarasy krajobrazowe, stojące na wolnym powietrzu targi i bazy, prawdziwe ulice z ekskluzywnymi sklepami, sportowe boiska, pochylnie z galeriami i biurami, doliny, w których umieszczono w spadku widownię i audytoria oraz płaska platforma z mieszkaniami uformowanymi dookoła patiów i basenem – to wszystko, w formie różnego kształtu brył pokrytych różnego rodzaju materiałami i fakturami, swoje miejsce znalazło na przestrzennej konstrukcji parkingowej, która z kolei swoimi krawędziami nie wykraczała poza przyjęty przez architektów i usytuowany tuż obok miejskiej drogi prostopadłościan. Ich wielkość, proporcje, wzajemne przestrzenne relacje, kształt i barwa dla całego projektu nie miały żadnego znaczenia, choć – zmienne w czasie i dlatego też zmienne w swoim plastycznym wyrazie – nadawały projektowanemu budynkowi architektoniczny charakter. Ukształtowana dramatycznym gestem rampa parkingowa była wyłącznie podstawą, na której miejska zmienność miała się zmanifestować.



Rys. 067.

Elewacja budynku.



Rys. 068.

Model.

4.2.1.5. Podsumowanie

Przeanalizowane 4 projekty należące do podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela w syntetyczny sposób pokazuje ich najbardziej charakterystyczne cechy. Wykazuje, że jedną matrycę można wykorzystać na kilka sposobów, zwraca uwagę na uzyskany w każdym przypadku charakter wnętrza obiektu i jego elewacji.

4.2.1.1. OMA – Rem Koolhaas		Biblioteki Jessieu Paryż, Francja	projekt konkursowy
Program. biblioteka naukowa. biura pom. pomocnicze czytelnie magazyny otwarte magazyny zamknięte biblioteka humanistyczna. biura pom. pomocnicze czytelnie magazyny otwarte magazyny zamknięte audytorium kawiarnia księgarnia przestrzeń wystawiennicza taras	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność niektórych z funkcji. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie kwadratu, przestrzennie zaczynający się poniżej poziomu terenu, nieco wyższy niż otaczająca go zabudowa, wysokością dostosowany do pełnienia funkcji dominanta w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Wstęga (rampa) zaczyna się poniżej poziomu terenu – tam jest, w swoim rzucie, bardzo ortogonalna – i biegnie przez całą widoczną wysokość budynku – tam jest bardziej zróżnicowana geometrycznie. Utworzone przez rampę wewnętrzne przestrzenie są wysokie, odpowiednie do stworzenia nastroju pracy naukowej. Rozmieszczenie programu. Na rampie swobodnie umieszczono wszystkie elementy programu, z podziałem na bibliotekę naukową na niższych kondygnacjach i bibliotekę humanistyczną na kondygnacjach wyższych. Efekt wewnątrz. Wewnątrz budynek przyjmuje charakter szerokiego, niemalże miejskiego bulwaru – krajobrazu urbanistycznego, w którym w swobodny sposób zlokalizowano wszystkie elementy programu. Elementy te mogą przyjąć formę zamkniętych brył lub grup mebli. Ich konfiguracja nie ma znaczenia dla całościowego odbioru budynku. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem obłożonym przezroczystym i refleksyjnym szkłem. Na jego bokach widoczny jest – w formie betonowych, horyzontalnie i diagonalnie zorientowanych krawędzi – rysunek wszystkich wewnętrznych ramp i pochylni.	
4.2.1.2. Günter Zamp Kelp		Muzeum Neandertalskie Mettmann, Niemcy	projekt konkursowy zrealizowany
Program. hall wejściowy audytorium przestrzenie wystawiennicze kawiarnia	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o obłej podstawie, przestrzennie zaczynający się poniżej poziomu terenu, dzięki swoim gabarytom pełniący funkcję dominanta w otaczającej przestrzeni podmiejskiej. Wykorzystanie matrycy. Wstęga (rampa) wynurza się spod powierzchni terenu, dokonuje kilku płynnych obrotów i kończy się dynamicznie zawieszona w przestrzeni na wysokości koron drzew. Tworzy przestrzenie wysokie tak, jak wymagane jest to w przypadku funkcji wystawienniczych. Rozmieszczenie programu. Na rampie na poziomie –1 umieszczono audytorium, następnie, na poziomie 0, hall wejściowy, wyżej przestrzenie wystawiennicze, na samej górze (na samym końcu rampy) kawiarnię. Efekt wewnątrz. Wewnątrz, wskutek zastosowanych materiałów i sposobu doświetlenia, budynek przyjmuje charakter jaskini. Dzięki dużej liczbie między biegami rampy widoczna jest zasada ukształtowania budynku. Największą powierzchniowo funkcją budynku jest wystawa, w obrębie której znajduje się szereg mniejszych, sekwencyjnie ustawionych ekspozycji – ich wygląd nie ma znaczenia dla odbioru wnętrza. Sekwencyjny charakter wystawy wzmocniony jest linearnym układem rampy. Elewacje. Budynek jest obły i błyszczący, jego głównym materiałem wykończeniowym jest vitrolit. Powierzchnia elewacji przedzielona jest krawędzią rampy.	

4.2.1.3. NL Architects		Parkhouse/Carstadt Amsterdam, Holandia	projekt studialny
Program. parking domy handlowe sklepy galerie biura restauracje hotele	Podział programu. Program podzielono na dwie grupy: • parking, • pozostałe funkcje. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie nieregularnego wieloboku, gabarytami dostosowany do kształtu działki, wysokości okolicznej zabudowy oraz wymaganej gęstości zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Wstęga (rampa) zaczyna się z poziomu ulicy, po kilku zagięciach wznosi się na maksymalną, dozwoloną przez warunki zabudowy wysokość, po czym ponownie, po kilku obrotach, opada na poziom ulicy. Tworząca bryłę rampa ma typową wysokość (grubość) kondygnacji o przeznaczeniu komercyjnym. Jej szerokość wynika z zastosowanego systemu prostopadłego parkowania samochodów po obydwu stronach ulicy. Rozmieszczenie programu. We wnętrzu (w grubości) rampy umieszczono wszystkie funkcje komercyjne dostępne z wewnętrznej ulicy oraz z poziomu parkingu. Na rampie umieszczono parking. Efekt wewnątrz. Konfiguracja umieszczonych wewnątrz rampy elementów programu jest zmienna. W środku ukształtowana jest uliczka, jej charakter wynika z stałej pochyłości rampy i formalnego ukształtowania elementów programu. Elewacje. Budynek jest dramatycznym w charakterze, ograniczonym prostopadłościennym kształtem, zestawieniem pudełkowatych i nierównoległych do poziomu terenu brył, po których jeżdżą i na których parkują samochody. Bryły pokryte są szkłem i reklamami.	
4.2.1.4. MVRDV		Ratusz Leidschenveen, Holandia	projekt studialny
Program. parking sklepy targi bazary boiska sportowe galerie biura audytoria basen supermarkety budynki służby zdrowia centra kultury biblioteka kościół sala sportowa 80 mieszkań tarasy	Podział programu. Program podzielono na dwie grupy: • parking, • pozostałe funkcje. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dostosowany do pełnienia funkcji dominanty w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Szeroka wstęga (rampa) zaczyna się z poziomu ulicy, po kilku obrotach wznosi się na maksymalną, dozwoloną przez warunki zabudowy wysokość. Tworząca bryłę rampa ma wysokość (grubość) typowej kondygnacji parkingowej. Wytworzone przez rampę przestrzenie są wystarczająco wysokie, by pomieścić niezależne, dwu-, trzykondygnacyjne budynki. Rozmieszczenie programu. We wnętrzu (w grubości) rampy umieszczono wszystkie potrzebne miejsca parkingowe. Na rampie – w formie swobodnej i zmiennej kompozycji – wszystkie wymagane elementy programowe, dowolne w kształcie i kolorach. Efekt wewnątrz. Konfiguracja elementów programu jest zmienna i nie ma wpływu na całościowy odbiór budynku. Charakter wnętrza budynku wynika z niezmiennej pochyłości szerokiej rampy i formalnego ukształtowania elementów programu. Elewacje. Budynek jest dramatycznym w charakterze, ograniczonym prostopadłościennym kształtem zestawieniem pudełkowatych i nierównoległych do poziomu terenu tarasów, po których chodzą ludzie i na których zlokalizowano wszystkie elementy programu.	

Tab. 05.

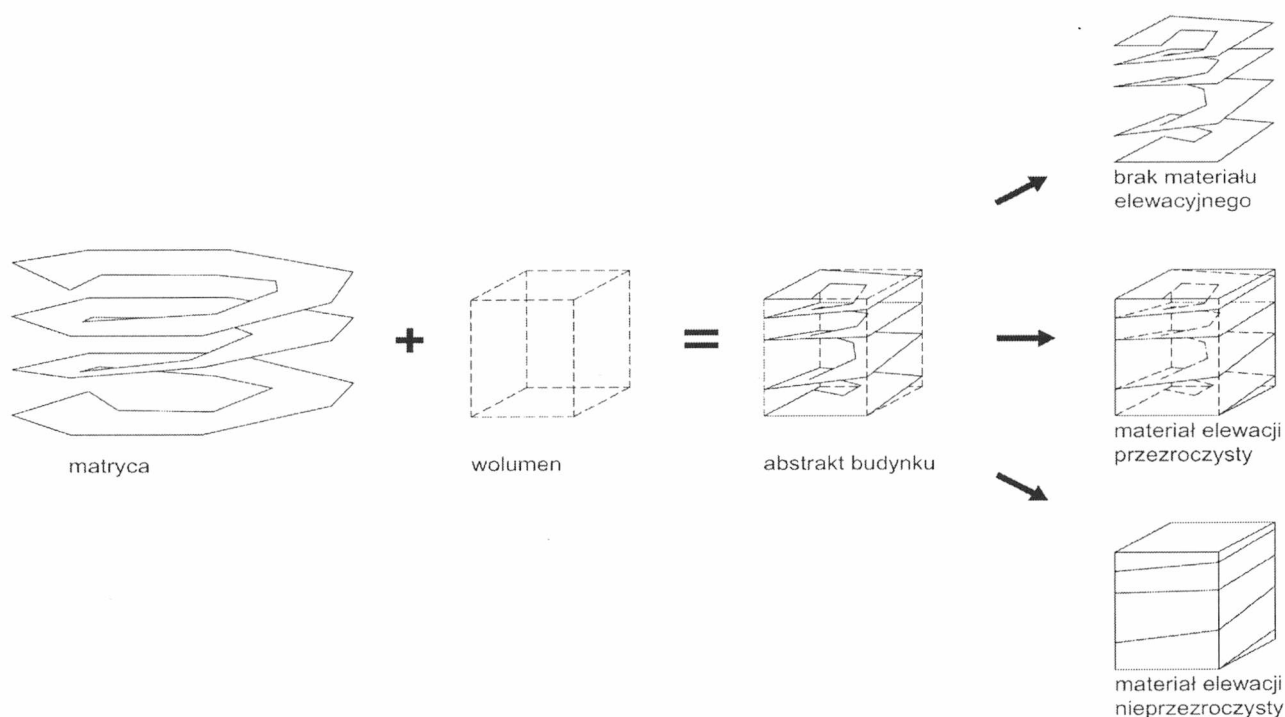
Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony*.

Matrycą podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony* jest platforma powstała na skutek zaginania i fałdowania fragmentu płaszczyzny. Ukształtowana we wnętrzu budynku platforma jest rampą biegnącą od poziomu terenu (lub nawet z kondygnacji podziemnych) aż do jego najwyższego miejsca. Platforma jest ciągłą strukturą, której jedna strona jest podłogą, a druga sufitem. Przyjmuje różną szerokość – od bardzo wąskich do szerokich, wręcz panoramicznych wstęg; różną grubość – od zwykłych stropów do wstęg zawierających w swojej grubości całą

kondygnację; różne nachylenie – od płaskiej aż do stromej. Platforma jako część nośnej struktury budynku może być pochylonym lub horyzontalnym stropem wspartym na siatce słupów, przestrzenną kratownicą lub konstrukcją tarczową.

Program budynku na platformie rozmieszczony jest w sposób swobodny: w formie zamkniętych, estetycznie od niej niezależnych brył lub jako „wyspy” różnego rodzaju wolno stojących mebli. Konfiguracja brył i wysp na platformie może być dzięki decyzji architekta stała lub zmienna, zależna od czasowych wymogów użytkownika. Swobodne rozmieszczenie wszystkich elementów programu ma na celu zachowanie wewnątrz budynku jego szerokiego, wręcz krajobrazowego charakteru. Oprócz sytuowania programu na platformie, istnieje również – w przypadku jej przestrzennej konstrukcji – możliwość umieszczenia jego składników w jej grubości. Platforma jako główny składnik kreowania architektury budynku – ukształtowana jako wewnętrzny bulwar lub prowadząca przez cały budynek ścieżka – ma pozostać zawsze zauważalna i odczuwalna.

Platforma na elewacjach jest zawsze elementem najważniejszym. Przestrzenie pomiędzy zagięciami platformy są – w zależności od architektonicznego rozwiązania – albo odgródzone od świata zewnętrznego pełną ścianą lub szkłem, albo pozostawione bez żadnej bariery termicznej. Szkło lub pełna ściana może mieć różne zabarwienie, wtedy przesłanką zastosowania różnorodnej kolorystyki jest zaimplementowanie odmiennych, schowanych za nimi funkcji. W każdym jednak przypadku krawędź platformy jest na fasadzie widoczna jako nieprzerwana, oplatająca cały budynek, najczęściej idąca pod dość łagodnym kątem linia. Jej urozmaicheniem są przybierające formę brył lub wysp poszczególne elementy programu, widoczne albo bezpośrednio, albo pośrednio – za umieszczonym na ścianach przyjętego wolumenu przeszkleniem.



Rys. 069.

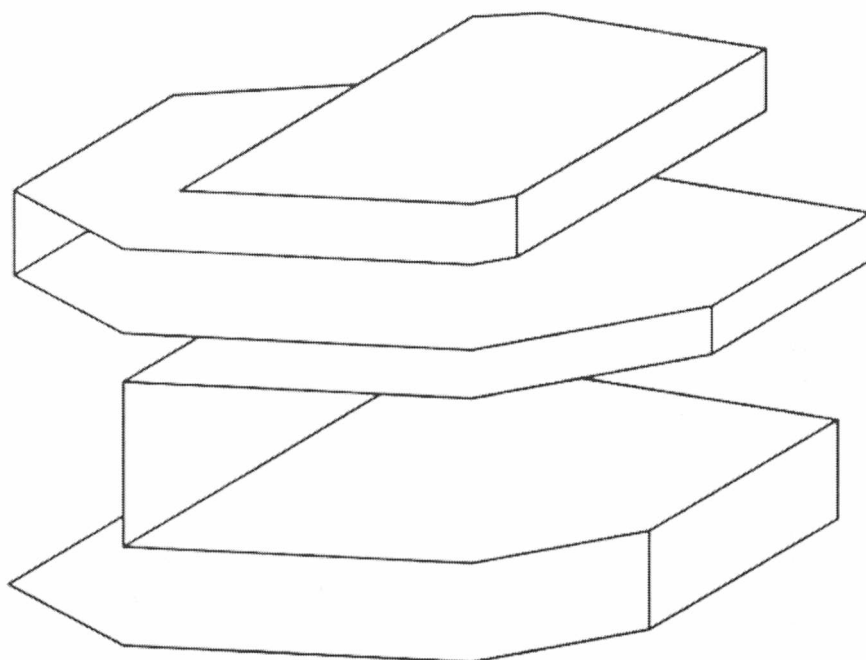
Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *powierzchnia aktywna z jednej strony*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

Zadaniem architekta w przypadku zastosowania programowej strategii *powierzchnia aktywna z jednej strony* jest podzielenie programu na fragmenty, ukształtowanie w rampę platformy ograniczonej prostokątnym kształtem i umieszczenie na niej (lub w niej) wszystkich składników funkcjonalnych.

4.2.2.

Płaszczyzna aktywna z dwóch stron

Drugą podgrupą grupy *architektura jako manipulacja płaszczyzną* jest *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*. Jej matrycą jest zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.



Rys. 070.

Matryca podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*: zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.

W podrozdziale tym omawiane będą 4 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. Teatr Luxor, Rotterdam, Holandia / Opera, Cardiff, Walia – autor: OMA
2. dom towarowy, Rotterdam, Holandia – autor: MVRDV
3. Centrum Miejskie, Melbourne, Australia – autor: NL Architects
4. Virtual House – autor: FOA

Dokładna analiza zamiarów autorów projektu wraz z otrzymanym ostatecznie efektem architektonicznym stanowić będzie bazę dla wniosków końcowych dotyczących omawianej podgrupy.

4.2.2.1.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas

Teatr Luxor, Rotterdam, Holandia

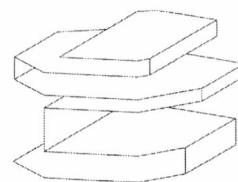
1993

konkurs międzynarodowy

Opera, Cardiff, Walia

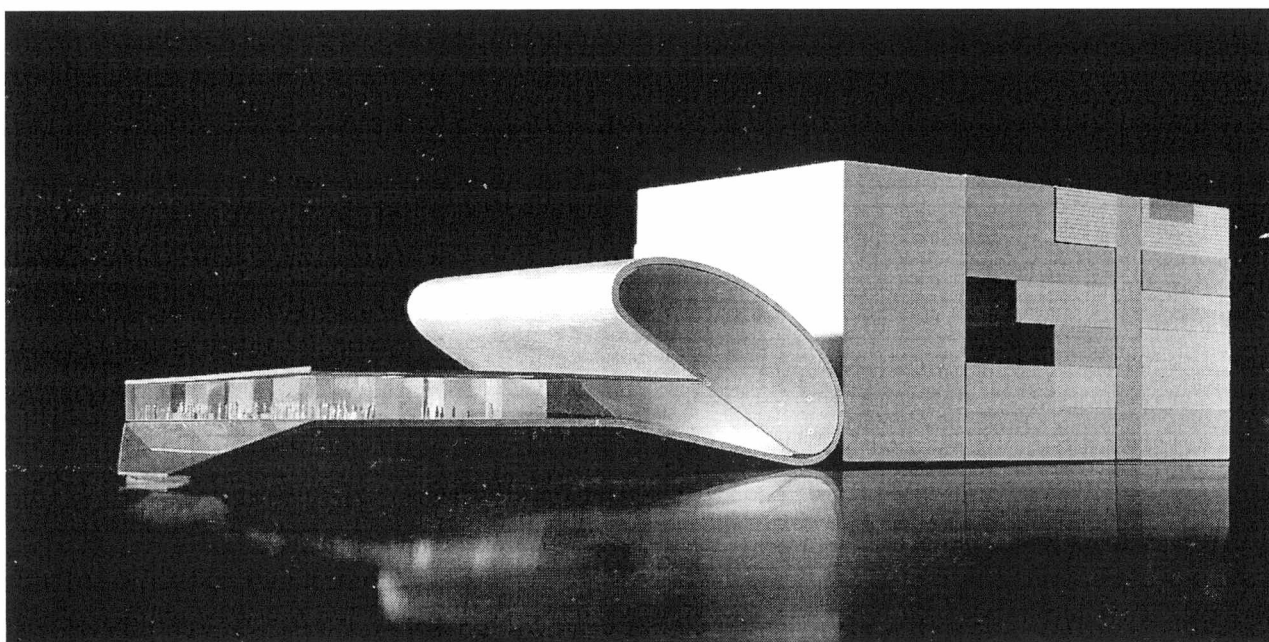
1994

konkurs międzynarodowy



Pierwszym przykładem podgrupy *plaszczyzna aktywna z dwóch stron* są propozycje Teatru Luxor w Rotterdamie i Opery w Cardiff autorstwa Rema Koolhaasa. Te dwa praktycznie identyczne projekty powstały niedługo po sobie jako prace współzawodniczące w międzynarodowych konkursach. Żadna z nich nie okazała się zwycięska. W obu przypadkach Koolhaas użył tego samego schematu funkcjonalnego. I w Rotterdamie, i w Cardiff kontekst działek stanowiła architektura z różnych czasów oraz odległe – widoczne ponad taflami wody rzeki Maas i Zatoki Cardiff – miejskie panoramy. Obydwie działki miały zapewnioną dobrą ekspozycję predysponującą przyszły budynek do obiektu w swym otoczeniu szczególnego, należytej obsługi komunikacyjną i wystarczająco dużo przestrzennej swobody, by projekt mógł stanowić funkcjonalny eksperyment.

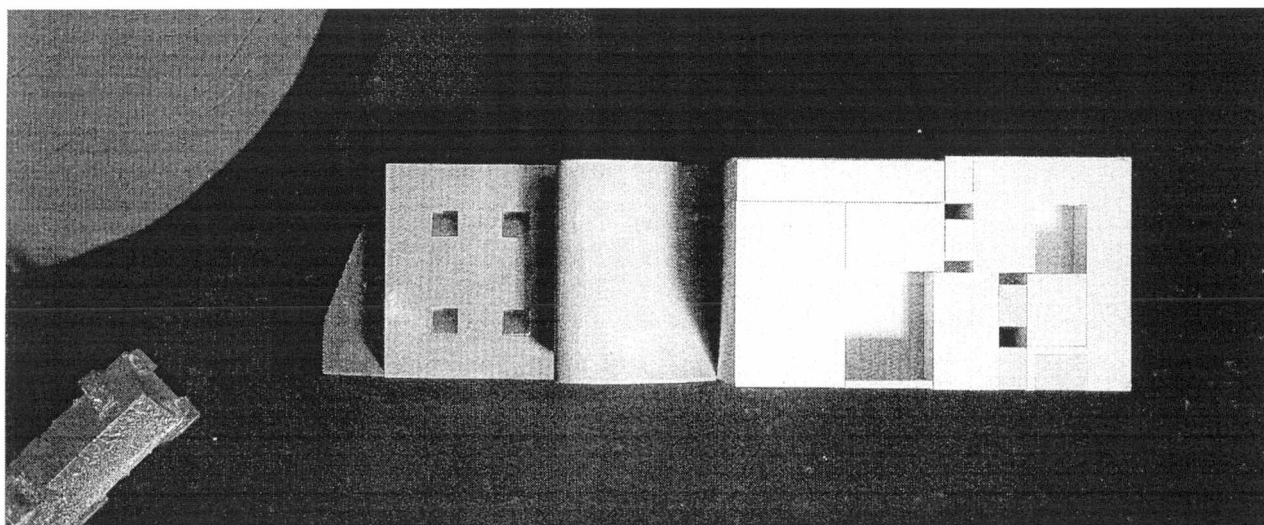
Koolhaas swoją pracę rozpoczął od gruntownej analizy typologii teatru i opery na przestrzeni wieków. Szczególnym badaniom poddał wypowiedzi architektoniczne na temat tego typu obiektów zrealizowane w ostatnich latach. Wyłaniająca się z tej analizy, praktycznie od wieków nienaruszona, wielkościowa i geometryczna przewaga przestrzeni obsługujących salę audytoryjną – monumentalnych klatek schodowych, foyer, galerii i wielkich holi wejściowych – nad przestrzenią, gdzie widzowie mają bezpośredni kontakt z przedstawieniem, dla Koolhaasa była niezrozumiałym paradoksem. Paradoks ten Koolhaas określił jako trójwymiarowy zapis niemalże XIX-wiecznych, burżuazyjnych i przez to nie przystających do współczesnych czasów rytuałów społecznych. *Przestrzeń reprezentacji* – napisał architekt w opisie projektu w Cardiff komentując te rytuały – *mają większe znaczenie niż przestrzeń prezentacji*¹⁹⁷. Dodatkowo jeszcze wymieszane z miejscami, w których spektakl powstaje, tworzyły zwykle budynek ogromny, o rzeźbiarskim, bardzo subiektywnym kształcie, bardzo słabo komunikujący na zewnątrz swój organizacyjny schemat.



Rys. 071.
Model budynku.

¹⁹⁷ OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.176.

Koolhaas postanowił złamać tę kilkusetletnią zasadę. Zadana w obydwu konkursach masę funkcjonalną podzielił na dwa osobne i wzajemnie uzupełniające się bloki: jeden, gdzie przedstawienie powstaje, i drugi, gdzie jest ono przez widzów oglądane. *Ten podział – napisał – odnosi się do istniejącego w rzeczywistości podziału między produkcją i konsumpcją przedstawienia, i w ten sposób stać się może conceptualnym punktem wyjścia całego projektu*¹⁹⁸. W bloku pierwszym – zamkniętym w kompaktowym prostopadłościanie i nazwanym *fabryką* – umieszczona miały być urządzenia mechaniczne umożliwiające produkcję spektaklu wraz z przestrzenią sceniczną. W bloku drugim, w odmienny od dotychczasowego sposób, umiejscowione miały być wszystkie funkcje publiczne wraz z audytorium i balkonem. Blok pierwszy pozostać miał – z punktu widzenia dostępności – prywatny, blok drugi – publiczny, zaś ich styk miał stać się najważniejszym fragmentem obiektu. *Obydwa [bloki] są niekompletne jako takie, – napisał Koolhaas – ożyją dopiero wtedy, gdy zostaną ze sobą połączone, a ich wspólną częścią stanie się portal sceniczny*¹⁹⁹. Wtedy cały z kolei budynek miał stać się wyraźną manifestacją innej od standardowej organizacji funkcjonalnej i przestrzennej teatru i opery.



Rys. 072.
Model budynku.

Blok pierwszy – *fabryka* – miał pomieścić funkcje umożliwiające „produkcję” przedstawienia. Zatem wszelkie biura, sale prób, garderoby, warsztaty, magazyny, strefę dostaw, wejście dla personelu, bufet dla artystów, sceniczne zaplecze i scenę w niezwykle pragmatyczny sposób umieszczono w prostopadłościennym budynku – dużym tak, jak pozwalały na to wymiary działki, jak to determinowała wielkość wymaganej do umieszczenia funkcji i jak stanowiły o tym wymogi scenicznej technologii. Industrialny, według zamierzeń Koolhaasa, charakter prostopadłościanu podkreślony miał zostać surowymi, nowoczesnymi i bardzo zróżnicowanymi w swoich fakturach materiałami: szkłem, aluminium i nierdzewną stalą. Podzielona w neoplastycznym²⁰⁰ rysunku elewacja każdym swym ortogonalnym fragmentem sugerować miała odmienne, zaaranżowane w mniejsze prostopadłościany, składniki funkcjonalne dużego prostopadłościanu. Ich całość, tworząca lśniące, metaliczne pudło, w sensie użytych materiałów odnieść miała się do przemysłowej przeszłości otoczenia, a sensie zaproponowanej kubatury – do istniejącej obecnie dookoła zabudowy.

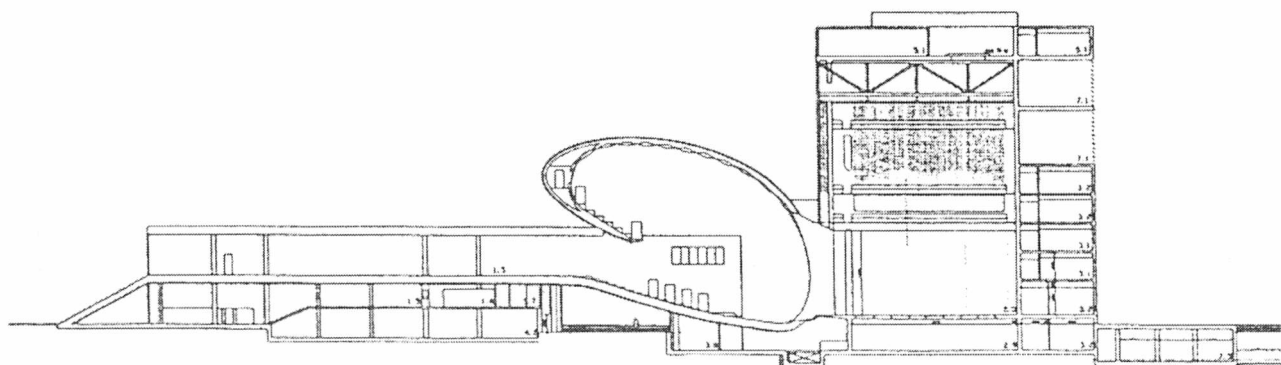
Blok drugi był dla Koolhaasa najważniejszym wyzwaniem projektowym. W jego propozycji interesował go spektakl nie tyle elitarny, zazdrośnie niemal strzegący swojej wyjątkowej

¹⁹⁸ Koolhaas Rem, *Luxor Theater*, Arch+ 132, s.52.

¹⁹⁹ OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.178.

²⁰⁰ Podobna graficznie do obrazów członków grupy De Stijl: Theo van Doesburga i Piet Mondriaana.

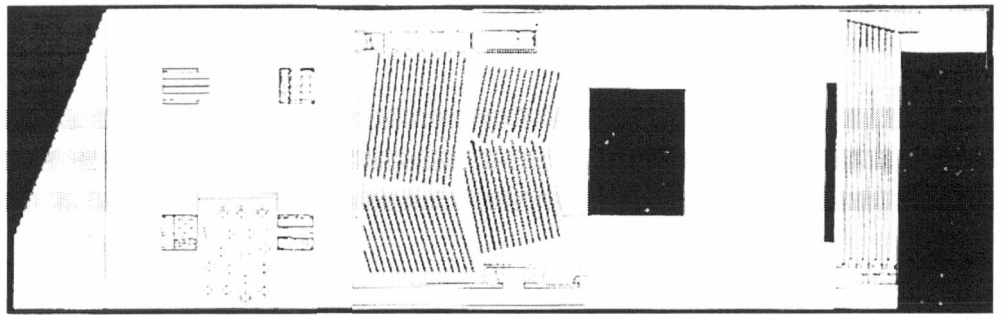
zawartości, ale bardziej egalitarny, wystawiony na kontakt z otoczeniem. Struktura budynku, według zamierzeń architekta, miała – nie kryjąc audytorium za szeregiem dodatkowych ścian – swoją elewacją sugerować układ wewnętrzny. Rozwiązaniem tu stała się długa, niezmiennie równej szerokości i przestrzennie pofałdowana betonowa platforma, z ulokowanymi w sekwencyjny sposób wszystkimi publicznymi funkcjami teatru/opery. *Zamiast audytorium otoczonego serią innych przestrzeni – stwierdził Koolhaas w opisie projektu w Cardiff – proponujemy ciągłą przestrzeń publiczną, która zaczyna się głównym wejściem, kontynuuje olbrzymim i otwartym foyer, a następnie idzie dalej i w spektakularny sposób zawija się tworząc audytorium. Tam ta sama powierzchnia jest wykorzystana przez widzów na dwóch poziomach: na poziomie głównej widowni i na balkonie*²⁰¹.



Rys. 073.
Przekrój przez budynek. Zestawienie dwóch bloków funkcjonalnych.

Zatem wszystkie publiczne funkcje teatru/opery umieszczone zostały na platformie oraz tuż pod nią. Główne wejście, kasy, szatnia, restauracja, publiczne toalety, foyer i cała widownia wraz z balkonem zlokalizowane zostały w strukturze o wiele niższej, kubaturowo skromniejszej i jednocześnie przestrzennie bardziej interesującej niż błyszczący metalem prostopadłościan obsługujący. Jej forma była rezultatem starannego, linearnego zaprogramowania zachowań widzów, jej segmentacja i nachylenia odpowiadały potrzebom poszczególnych funkcji. Duże, diagonalnie przycięte schody były początkiem platformy i przedłużeniem placu przed budynkiem, a jednocześnie stanowiły dalekie echo tradycyjnych, monumentalnych klatek schodowych. Duży, przykryty płaskim dachem prostokąt mieścił w sobie foyer i restaurację, a jego powierzchnię przebijały w równomiernych odstępach cztery szklane kostki zawierające ciągi komunikacji pionowej, niezbędne pomieszczenia zaplecza i szachty techniczne. Część pochylona w dół stanowiła podstawę audytorium, zawinięta następnie w górę tworzyła pofałdowany ze względów akustycznych sufit, a następnie, po dalszym obrocie, kończyła się wysuniętym w przestrzeń widowni balkonem. Jej jedynym zakłóceniem był olbrzymi, prostokątny otwór, przez który platforma stykała się z przestrzenią sceniczną, z *fabryką*. Sekwencja schody-foyer-audytorium-sufit-balkon ostatecznie stawiała się doskonale widoczna z przyległego placu. Wykonana w całości z jasnego betonu platforma swój zewnętrzny wyraz zawdzięczać miała tylko i wyłącznie przyjętej geometrycznej strategii funkcjonalnej, wymogom konstrukcyjnym i zaleceniom akustycznym. Zróżnicowane wykończenie powierzchni platformy podkreślać miało różne, umieszczone na niej, funkcje. Wysuwająca się z rozcinającej platformę szczeliny ściana tuż przed rozpoczęciem spektaklu oddzielać miała widownię od foyer. Portal sceniczny miał zaś stać się najważniejszym fragmentem całego budynku, miejscem, gdzie dwa funkcjonalne układy – *produkcji* spektaklu i jego *konsumowania* – miały swoją część wspólną.

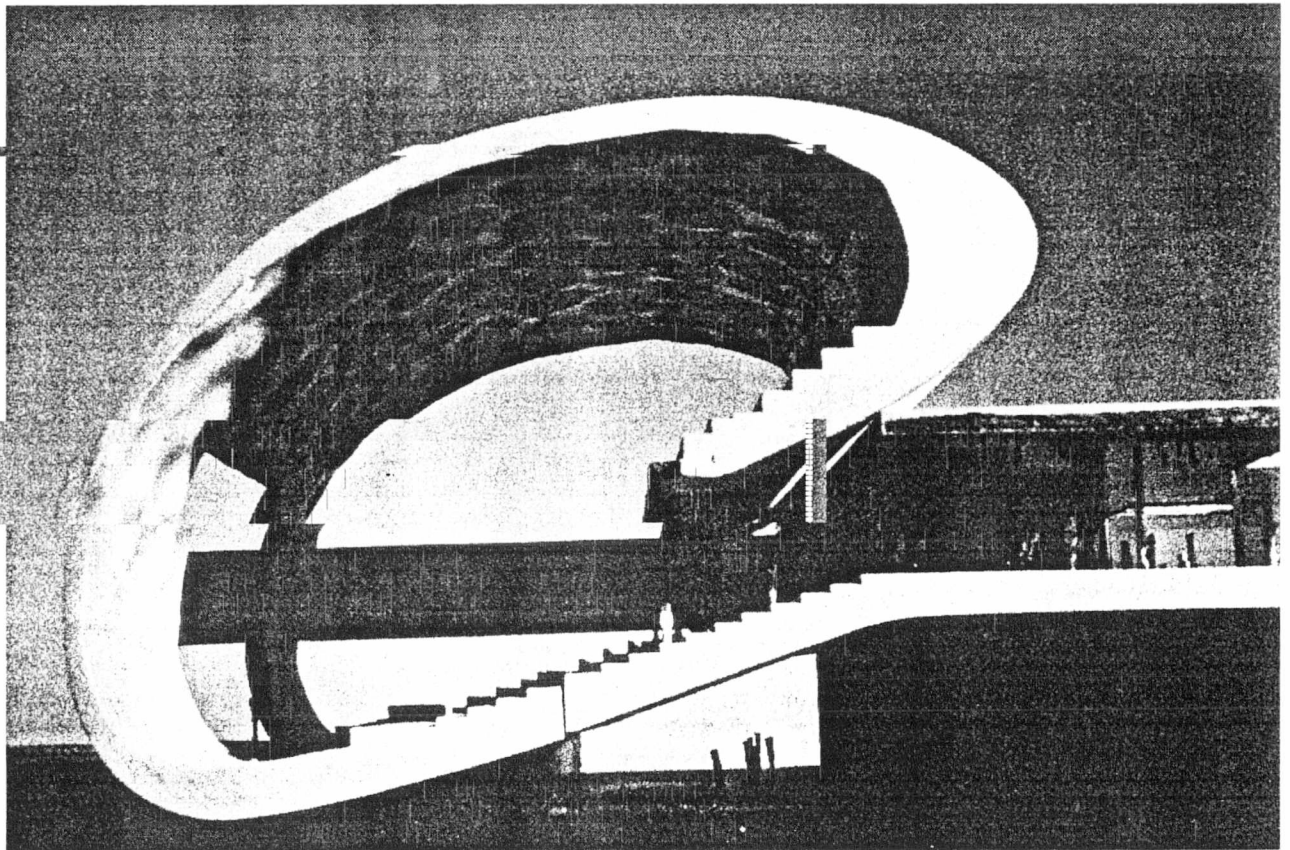
²⁰¹ OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.178.



Rys. 074.

Rozwinięta platforma bloku, gdzie przedstawienie jest „produkowane”.

Teatr/opera w dwóch propozycjach Koolhaasa typologicznie zyskały nową formę – spektakularną, przemawiającą na zewnątrz funkcjonalną zasadą ukształtowania swojej struktury. *Tylko poprzez uwolnienie z przyległych wolumenów – napisał Koolhaas – przestrzeń teatru znowu mogła stać się najważniejszą*²⁰². I dodawał: *Dla widza cały spektakl odbywa się na ciągłej, zwijającej się płaszczyźnie. Czy widz ten stoi na końcu kolejki do okienka kasowego, czy siedzi w pierwszym rzędzie na balkonie, czy jest wewnątrz, czy na zewnątrz – zawsze znajduje się na tej samej powierzchni*²⁰³.



Rys. 075.

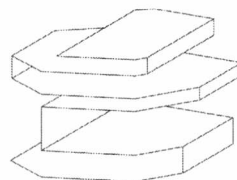
Fragment zwiniętej platformy – audytorium.

²⁰² OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.178.

²⁰³ Rem Koolhaas, Luxor Theater, Arch+ 132, s.52.

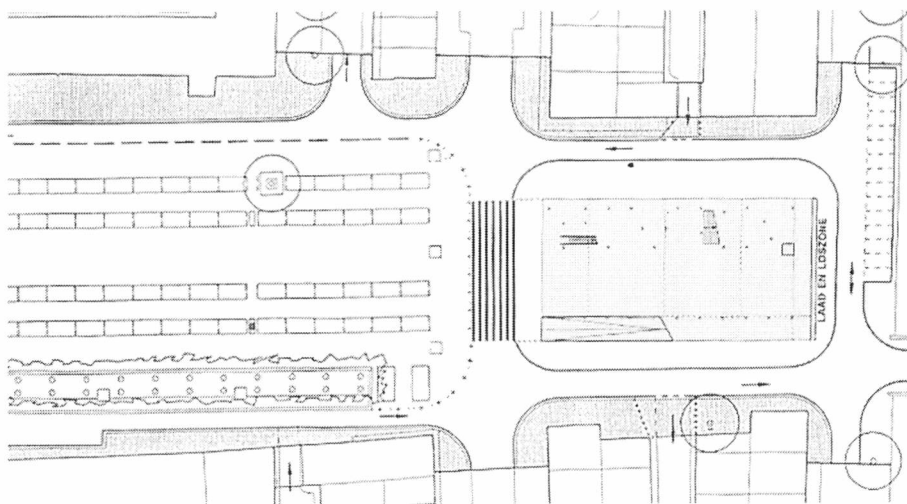
4.2.2.2.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
dom towarowy, Rotterdam, Holandia
1994
studium



Drugim przykładem analizowanej podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* jest projekt domu towarowego w Rotterdamie powstały w pracowni MVRDV. Projekt ten powstał jako część kompleksowego programu rewitalizacji dzielnicy Meent/Binnenrotte. Rewitalizacja – w szczególności architektoniczna interwencja w miejscu, gdzie miał powstać nowy bazar i nowy dom towarowy – stała się możliwa dzięki wybudowaniu tunelu kolejowego. Pozbawiona w ten sposób komunikacyjnej funkcji, bardzo podłużna pustka w zurbanizowanej przestrzeni miasta miała stać się miejscem o silnym oddziaływaniu społecznym. Działające przez dwa dni w tygodniu targowisko zająć miało prawie całą uwolnioną przestrzeń. Zorganizowane zgodnie z linearnym układem przestrzeni, wypełnione miało zostać szpalerami drzew i równoległymi do nich, ustawionymi w rzędach, stanowiskami sprzedaży.

415 metrów – jak można je nazwać – bieżących targowiska nie wypełniało jednak w całości wolnego miejsca. Przestrzeń bazaru na samym końcu przecinała istniejąca droga, wydzielając w ten sposób długą na około 60 m działkę, w planie rewitalizacyjnym przeznaczoną właśnie na dom towarowy. Zadanie jego zaprojektowania dla architektów stało się niezwykle proste w momencie, gdy potraktowali oni całą posadzkę wydłużonego prostokąta miejskiego placu jako urbanistyczną wstęgę o stałej szerokości i zupełnej dowolności w jej funkcjonalnej i przede wszystkim przestrzennej aranżacji. Architekci wyobrazili sobie, że wstęga ta może być kontynuowana na działce domu towarowego, by po kilkukrotnym przestrzennym zagięciu uformować się w dom towarowy. *Zamiast kontrastować ze sobą obydwie funkcje handlowe – napisali w opisie projektu – dom towarowy staje się przedłużeniem targowiska, przechodząc przez „zebrę” aż do kolejnych kondygnacji budynku. Poprzez zawinięcie posadzki targowiska (posadzka staje się ścianą, ściana staje się sufitem itd.), budynek uformowany jest w taki sposób, że poszczególne piętra niemalże naturalnie stają się częścią bazaru i przestrzenią otwartą²⁰⁴.*

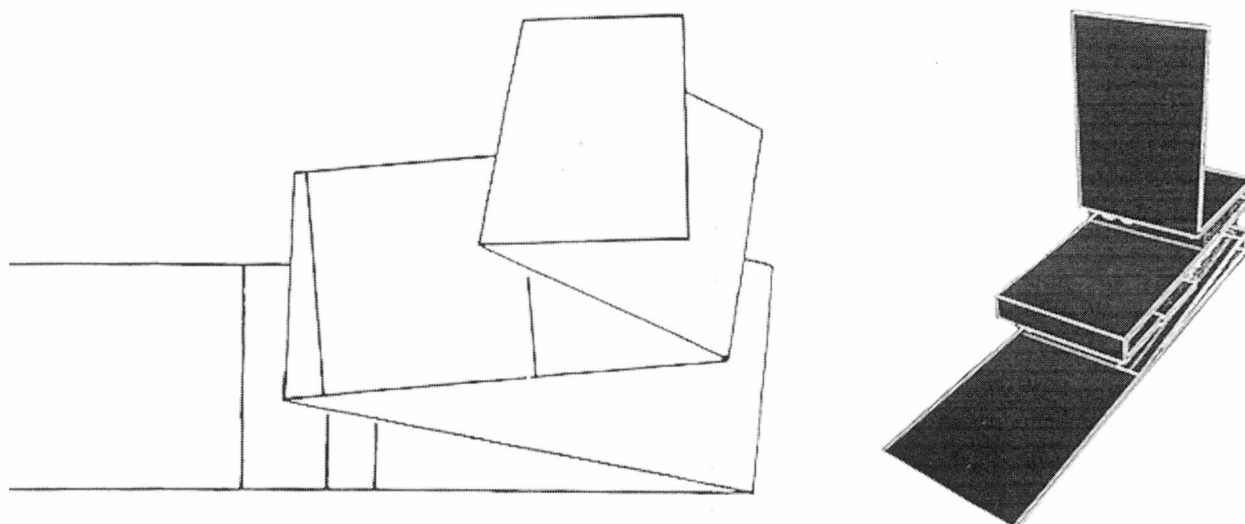


Rys. 076.
Sytuacja.

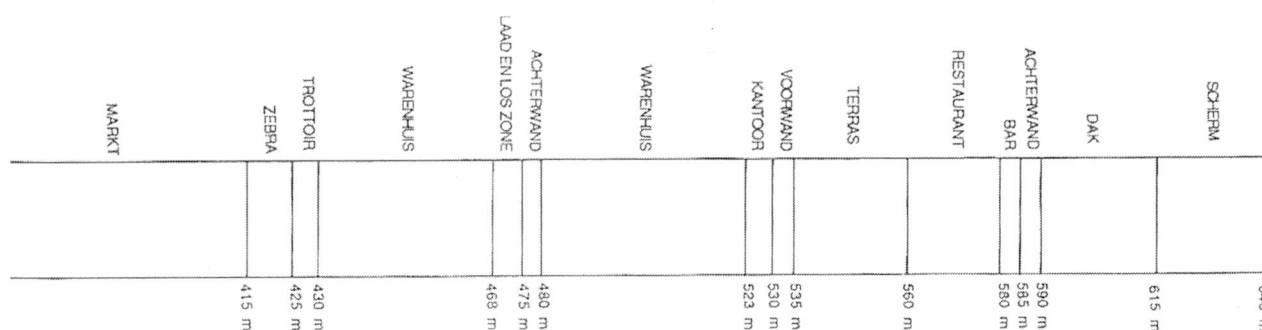
Sugestywne schematy pokazują intencje autorów. Jeden w trójwymiarowym szkicu pokazuje, jak stworzona przez usunięcie komunikacji kolejowej wstęga podnosi z poziomu terenu i

²⁰⁴ MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131, s.48.

zagina parę razy tworząc nowy budynek. Drugi pokazuje tę wstęgę leżącą jeszcze płasko, jakby gotową do załamania, z zaznaczonymi miejscami, gdzie architekci ją będą przełamywać – tak aby *posadzka stała się ścianą, ściana stała się sufitem itd.*²⁰⁵. Tu bazar kończy się na 415 metrze, następne 10 m zajmuje pomalowane w „zebrę” przejście dla pieszych, kolejne 5 m to chodnik. Na 430 metrze wchodzimy szerokim, przeszklonym frontem do domu towarowego, ogólnodostępny parter ciągnie się aż do 468 metra, kolejne 7 metrów to strefa gospodarcza. Na 475 metrze podłoga, po załamaniu się o 90°, staje się pięciometrową ścianą i, po kolejnym skręcie, zaczyna kondygnację +1, ciągnącą się od 480 do 530 metra i zwieszającą się nad wejściem do budynku. Następne pięć metrów wstęgi tworzy kolejną ścianę, jej zwieńczenie na 535 metrze, po zagięciu o kąt prosty, zaczyna ogólnodostępny taras, który stanowi przedłużenie restauracji na usytuowanej pomiędzy 560 a 580 metrem. Pomiedzy metrami 580 a 585 architekci przewidzieli bar i zaplecze gastronomiczne, kolejne pięć metrów to następna, wywinięta do pionu ściana, która po 90° skręcie staje się długim na 25 m dachem. Finalnym fragmentem wstęgi jest 35 m wysokości panel reklamowy, ostatecznie kończący wstęgę na 640 metrze. Jak napisali architekci: *Tu ciągła płaszczyzna kończy się jako ekran, na którym umieścić można informacje kulturalne i komercyjne od takich jak „pieniądze kształtują gusta” i „wypełnij swoją deklarację podatkową” aż do „ogórki za 0.99 guldena”. Ekran ten przekształci Binnenrottenplein w Picadilly Circus Rotterdamu*²⁰⁶.



Rys. 077.
Platforma pozaginana.



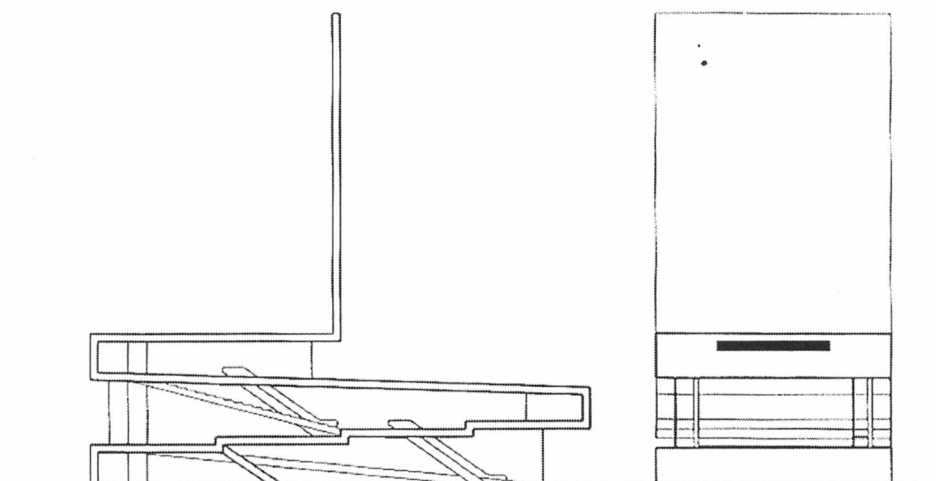
Rys. 078.
Platforma rozwinięta – widoczne wszystkie załamania.

Dzięki tej abstrakcyjnej, przestrzennej operacji powstał budynek o niezwykle wyrazistym i dynamicznym kształcie i prostokątnych rzutach. Zwarta bryła na dwóch najniższych kondygnacjach

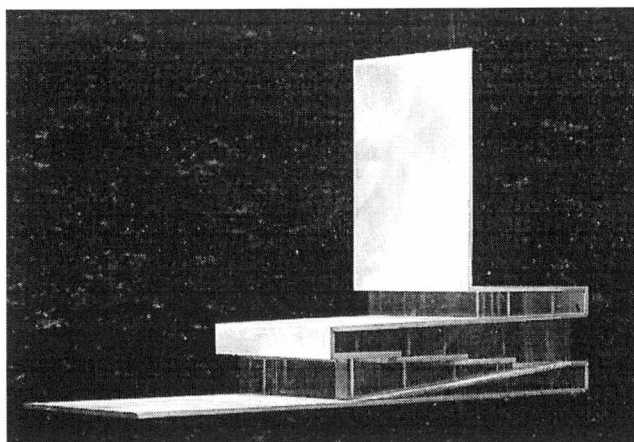
²⁰⁵ MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131, s.48.

²⁰⁶ MVRDV 1991-1997, *El Croquis* 86, Madryt 1997, s.11.

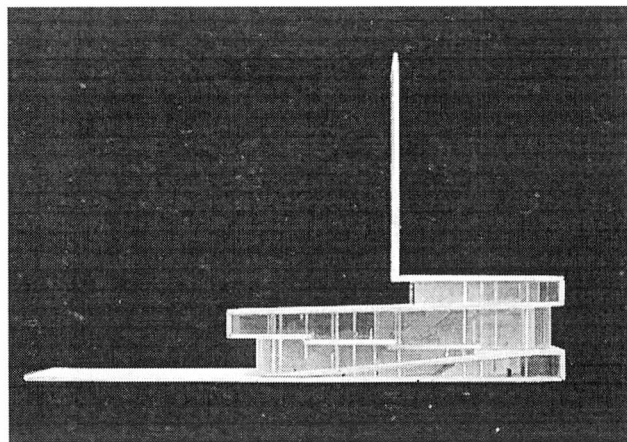
mieściła funkcje handlowe, na kondygnacji trzeciej restaurację wraz z tarasem otwartym w stronę leżącego poniżej bazaru i rzeki Maas, zaś powyżej restauracji zwieńczona została wielkim, widocznym z najdalszych krańców bazaru, reklamowym banerem. Jego zewnętrzny wygląd był niemalże całkowicie rezultatem przyjętej strategii projektowej. *Logika domu towarowego* – napisali architekci – *kontynuuje strukturę urbanistyczną, długi bazar jest przedłużony jako pofałdowana, pozbawiona końca płaszczyzna, na której umieszczona została funkcja handlowa*²⁰⁷. Swoją sztywną, conceptualną w charakterze, manipulację urbanistyczną wstęgą nieco urozmaicili, formując strop pomiędzy parterem a pierwszym piętem w kształt czterech monumentalnych stopni, przechylając delikatnie płaszczyznę dachowego tarasu i wszystkie kondygnacje przebijając serią plastycznie, pozornie przypadkowo rozmieszczonych pochylni, schodów i eskalatorów. Wszystkie kondygnacje, dzięki zróżnicowanemu geometrycznie rozmieszczeniu słupów, podzielili na trzy strefy – ze słupami ustawionymi nieregularnie, rozmieszczonymi na regularnej siatce i zupełnie ich pozbawioną. Oprócz wstęgi – by w swym pomysłcie być do końca konsekwentnym – nie wprowadzili żadnej innej pełnej ściany. Wnętrze budynku oddzielili od otoczenia szkłem wysokości pełnej kondygnacji. Poszczególne strefy funkcjonalne zaznaczyli różnym jego kolorem: handlowy parter – szkłem bezbarwnym, pomieszczenia gospodarcze – kolorem czerwonym, handlowe piętro – szkłem żółtym, restaurację – różowym, bar restauracyjny – niebieskim. W ten sposób całość – niezwykle geometryczna w charakterze, ukształtowana jednakowej grubości urbanistyczną, żelbetową wstęgą – stać się miała przestrzenną dominantą w rewitalizowanym obszarze Rotterdamu.



Rys. 079.
Elewacje budynku.



Rys. 080.
Model budynku.



²⁰⁷ MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131, s.48.

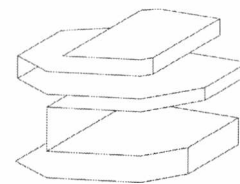
4.2.2.3.

**NL Architects – Pieter Bannenberg, Walter Van Dijk,
Kamiel Klaasse, Mark Linnemann**

Centrum Miejskie, Melbourne, Australia

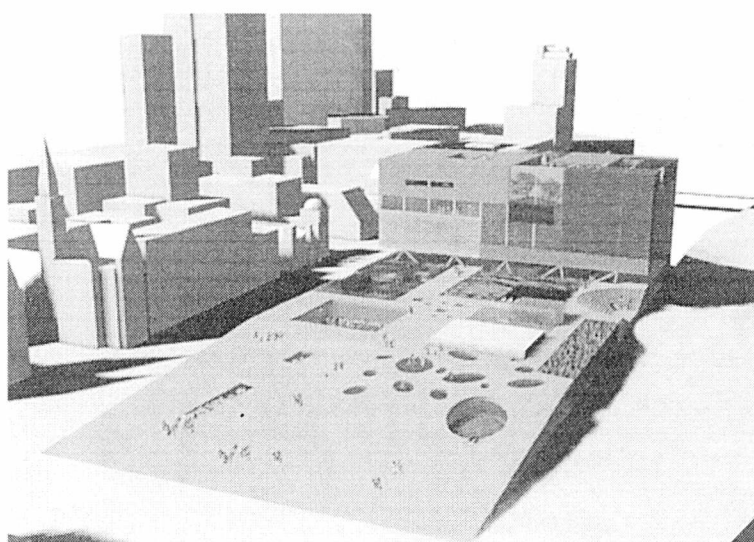
1997

konkurs międzynarodowy



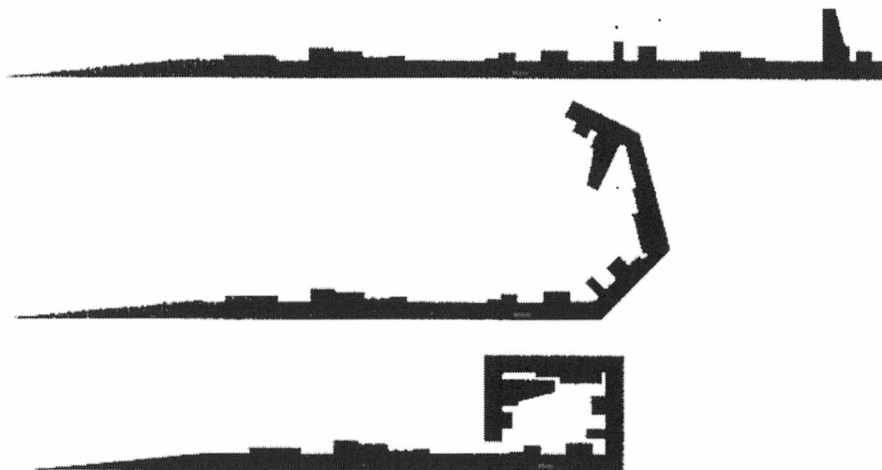
Trzecim przykładem podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* jest projekt Centrum Miejskiego w Melbourne wykonany przez biuro NL Architects. Projekt ten został nadesłany na międzynarodowy konkurs. Poszarpana sylwetka centrum miasta stanowiła kontekst tego projektu, jego bryła uzupełnić miała zróżnicowaną zabudowę: niską i wysoką, rozległą i bardzo smukłą, nowoczesną i nawiązującą do historycznej. Nowy budynek miał stanąć tuż obok rzeki Yarra, ponad już istniejącymi torami i platformami lokalnej stacji kolejowej, na osi widokowej jednej z ulic prowadzących do centrum miasta. Skomplikowany i zróżnicowany w swej masie program sugerował strukturę monumentalną, wyraźnie zaznaczającą w panoramie miasta nowe centrum kulturalno-komercyjne oraz stację kolejową.

Dla architektów właśnie panorama Melbourne stała się inspiracją, a istniejące już torowisko punktem wyjścia projektu. Zaproponowali stworzenie ponad stacją kolejową 6 m wysokości platformy, która pomieścić miała wszystkie elementy programu. Nie każdy element programowy jednak można było zmieścić w tej grubości. Dlatego platforma w wielu miejscach została zdeformowana, specyficznymi wymogami przestrzennymi danej funkcji jakby wypiętrzona, tworząc na monotonnej płaszczyźnie miejsca wyjątkowe. Wypiętrzenia te stały się – tak jak to chcieli architekci – podobne do znajdującego się nieopodal miejskiego, w swej sylwetce drapieżnego krajobrazu. One również – choć oczywiście w dużo mniejszej skali – były zróżnicowane w swoich kształtach. Studio artystyczne, kilka sal kinowych, przestrzeń parateatralna, zimowy ogród, bar oraz studio radiowe i telewizyjne stały się tymi, wystającymi ponad przeciętną wysokość platformy, wyjątkami. Samą platformę wypełniły biura, sklepy, boiska sportowe, pub, punkty gastronomiczne, biblioteka, przystanki autobusowe, przestrzenie wystawiennicze oraz wszelkie pomieszczenia gospodarcze i techniczne. Dodatkowo jeszcze – jako przeciwwagę do wypiętrzeń – platformę wydrążono w kilku miejscach, formując w ten sposób ogólnodostępne audytorium i kilka otwartych ogrodów.



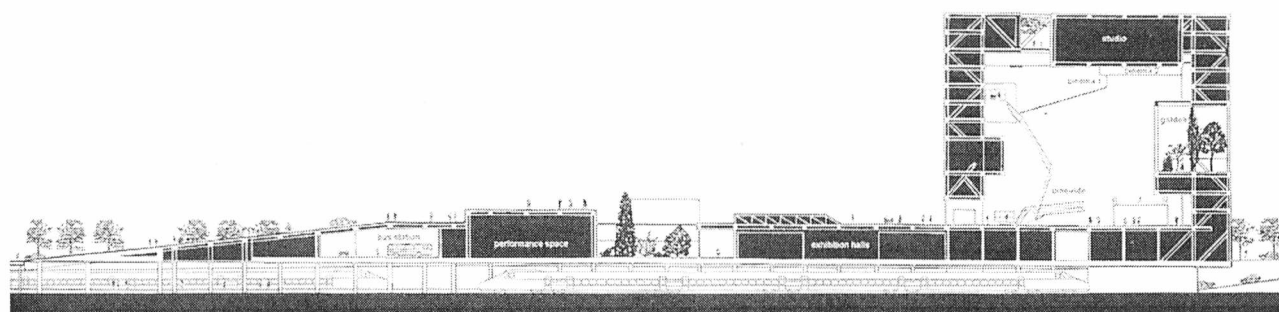
Rys. 081.
Wizualizacja budynku.

Platforma niejako „wyrastała” z powierzchni terenu, wznosząc się łagodnie stawiała się kolejną przestrzenią publiczną w mieście. *Będąc świadomym programowej heterogeniczności – napisali architekci w opisie projektu – szukaliśmy przede wszystkim rozwiązania problemu ciągłości pomiędzy sferą publiczną i prywatną sferą komercyjną. Zatem cały program umieszczony został w homogenicznej warstwie, której dach stał się niezależną esplanadą publiczną, jednocześnie sceną i widownią wszelkich kolektywnych aktywności. W tym miejscu użytkownik/mieszkaniec miasta może się albo „zanurzyć” [w platformie], albo na niej „popłynąć”²⁰⁸.*



Rys. 082.
Pozaginana platforma.

Wypełniona wymaganym programem platforma była zbyt długa w porównaniu z wymiarami dostępnego terenu. Jej przełamanie w trzech miejscach i stworzenie dzięki temu przestrzennej struktury sprawiło, że cały budynek zmieścił się na działce, uzyskując formę monumentalną, doskonale widoczną w ogólnej panoramie Melbourne i z kilku prowadzących wprost do budynku uliczek. Dzięki ortogonalnej w swoim charakterze fałdzie architekci wykreowali wielkie, publiczne atrium, rodzaj *kolosalnego baldachimu*²⁰⁹, który chronił przed deszczem i nadmiernym nasłonecznieniem, a także wymuszał ożywczy dla odwiedzających budynek ruch powietrza. Patrząc z początku platformy fałda wydawała się masywnym, nieprzeniknionym blokiem, do którego dostać można się było tylko wąską szczeliną dzielącą zawieszoną ścianę od publicznego placu. Patrząc zaś z boku była sześcianem, z którego środka jakby wybrano część masy programowej i stworzono ażur.



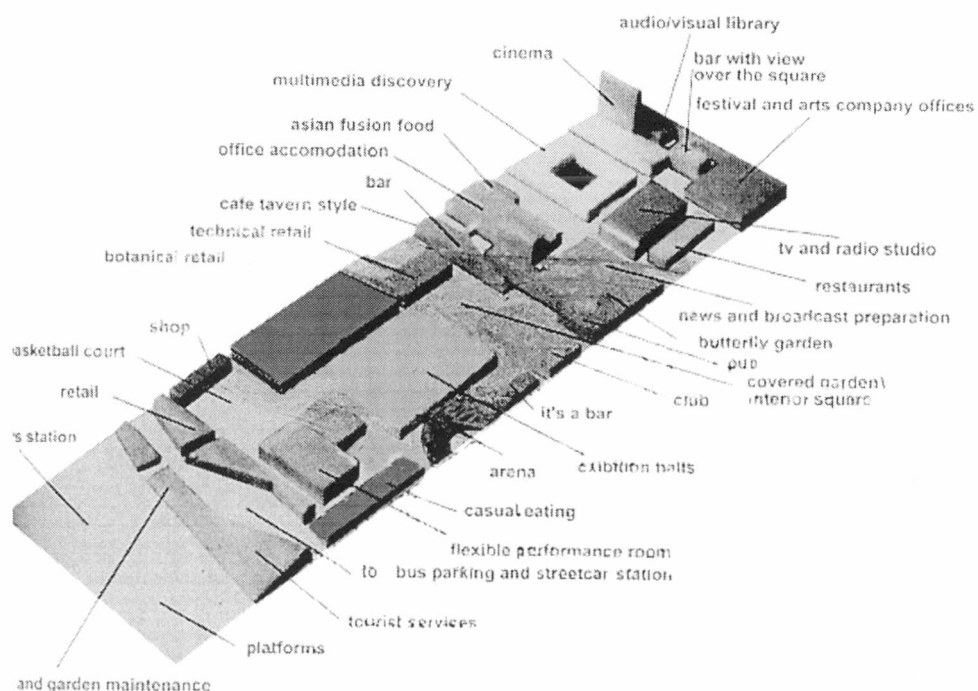
Rys. 083.
Przekrój przez budynek.

Powstałe atrium stało się główną – chociaż zewnętrzną – przestrzenią obiektu, rodzajem zadashonego placu wejściowego, którego ograniczające cztery gigantyczne powierzchnie (podłoga,

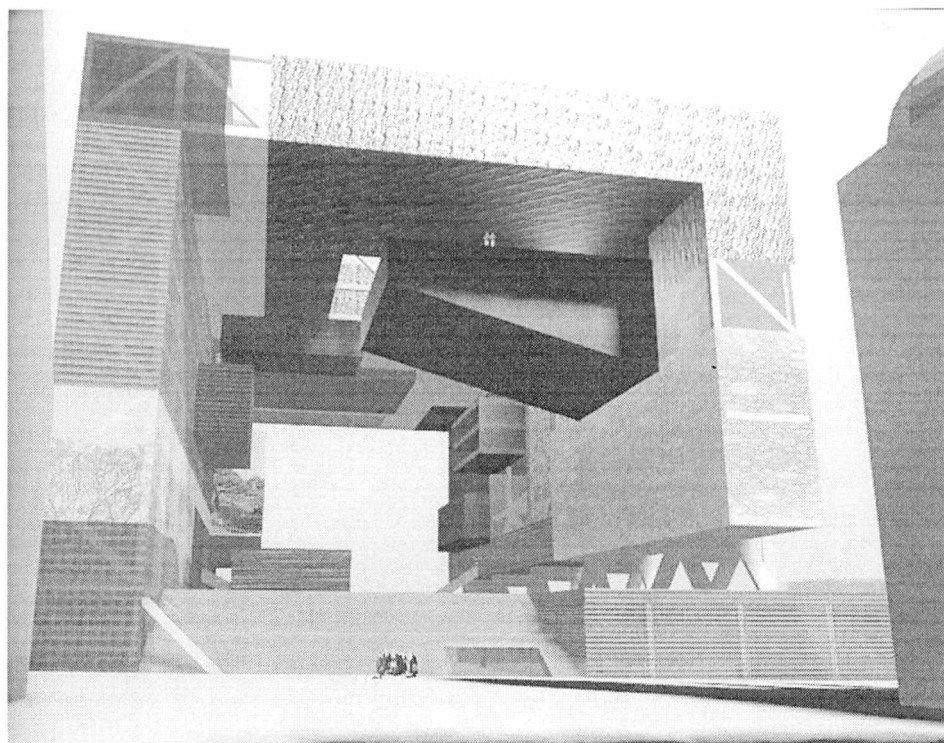
²⁰⁸ NL Architects, *Return to the Fold* [w:] Frédéric Migayrou, Marie-Ange Brayer, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001, s.307.

²⁰⁹ Tamże, s.307.

sufit i dwie ściany) były zwiniętą miniaturą panoramy centrum wielkiego miasta. Sale kinowe zwisały z górnych części ścian i z sufitu, zimowy ogród wystawał z jednego z boków, bar – jako wolnostojący obiekt – zapraszał do środka stercząc z horyzontalnej powierzchni platformy. Wszystkie funkcje otrzymały swoją własną, unikalną artykulację materiałową, całe atrium stało się przestrzenią niezwykle ciekawą, zaś Melbourne otrzymało – przynajmniej jako konkursową propozycję – kolejny, monumentalny obiekt tak potrzebny do kreacji wielkomiejskiej atmosfery.



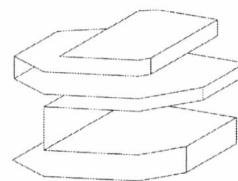
Rys. 084.
Rozmieszczenie składników programu w platformie.



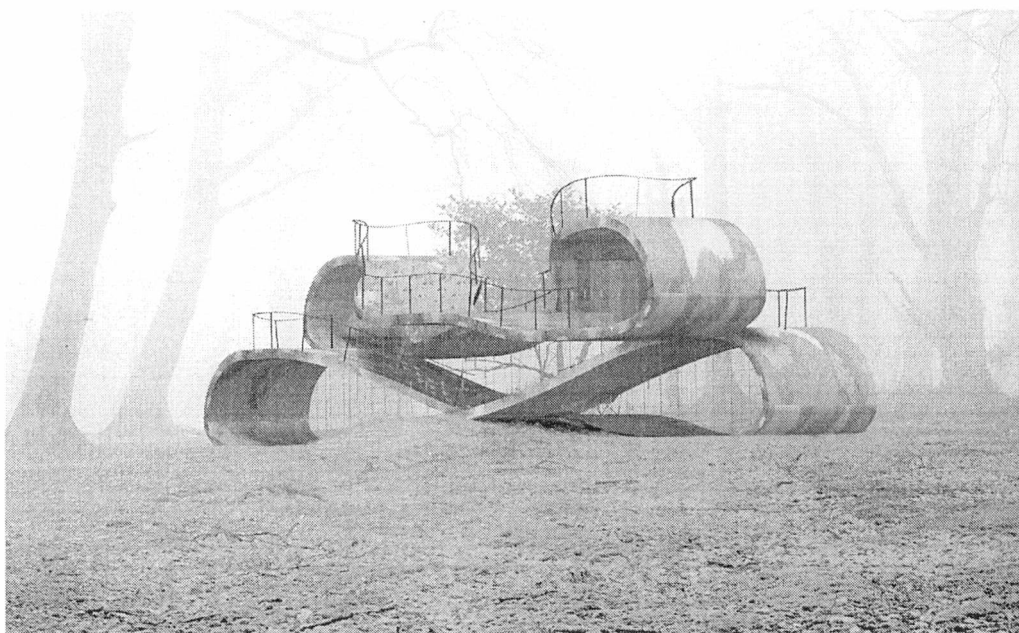
Rys. 085.
Atrium stworzone dzięki zagięciu platformy.

4.2.2.4.

Foreign Office Architects – Farshid Moussavi, Alejandro Zaera Polo
Virtual House
1997
konkurs międzynarodowy



Czwartym przykładem analizowanej podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* jest projekt Virtual House (Domu Wirtualnego) autorstwa FOA. Projekt ten powstał przy okazji międzynarodowej konferencji – jako praca konkursowa – zorganizowanej przez amerykańską instytucję ANY Corporation. W konkursie nie było zadanej działki, nie podano również żadnego programu. Jego celem była *eksploracja możliwości i wymiarów świata wirtualnego oraz poszukiwanie alternatywy dla istniejących sposobów zamieszkiwania w odniesieniu do formy, funkcji i integracji z terenem, włączając w to także parametry ekonomiczne, techniczne i socjalno-kulturowe*²¹⁰. Ta niejasna konkursowa deklaracja przez biorących udział we współzawodnictwie architektów była różnie rozumiana, ale za każdym razem efektem ich pracy był dom mieszkalny.



Rys. 086.
Wizualizacja budynku.

Dla architektów z FOA brak precyzyjnie określonej działki stał się pretekstem do wyobrażenia sobie kawałka terenu – na którym miałyby stanąć ich propozycja – jako *syntetycznego i konkretnego krajobrazu, miejsca interaktywnego*²¹¹. Krajobraz ten, przeciwnie do tradycyjnych koncepcji architektonicznych, nie miał pozostać zaledwie podstawą czy też tłem dla architektury. Wygenerowane w abstrakcyjny sposób fragmenty, a dokładniej bardzo wydłużone pasy tego krajobrazu, posłużyły architektom jako tworzywo do uformowania budynku. Dzięki serii zagięć i pofałdowań stworzona została przestrzenna struktura przypominająca nałożone jedna na drugą dwie wstęgi Möbiusa (choć w sensie geometrycznym wstęgami Möbiusa one nie były, ich przestrzenności nie tworzyła jedna płaszczyzna, ale dwie od siebie niezależne), zawinięte i połączone same ze sobą w formie trójwymiarowej ósemki dwie betonowe platformy. W platformach tych, jak napisali architekci, każda powierzchnia nieustannie zmienia swoją funkcję z *wyscietającej*

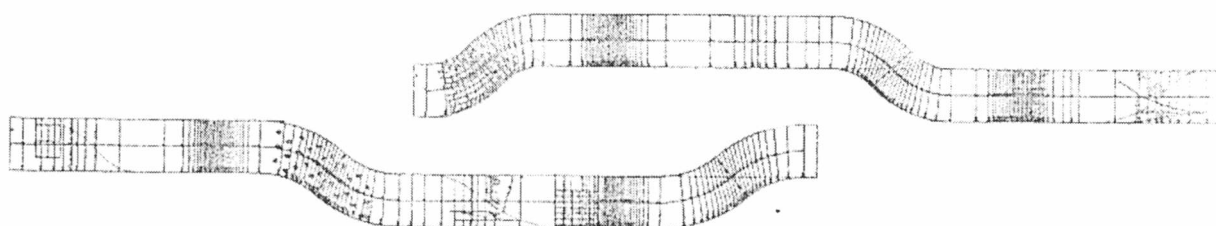
²¹⁰ Foreign Office Architects, *Maison virtuelle. Projet*, L'architecture d'aujourd'hui 324, s.76.

²¹¹ Tamże, s.76.

w opakowywującą i na odwrót²¹². W celu podkreślenia formalnej zasady ukształtowania budynku – „wyjęcia” pasów terenu i ich przestrzennego pofałdowania – platformy na prezentujących projekt wizualizacjach otrzymały podobne do swego naturalnego otoczenia zewnętrzne wykończenie materiałowe.

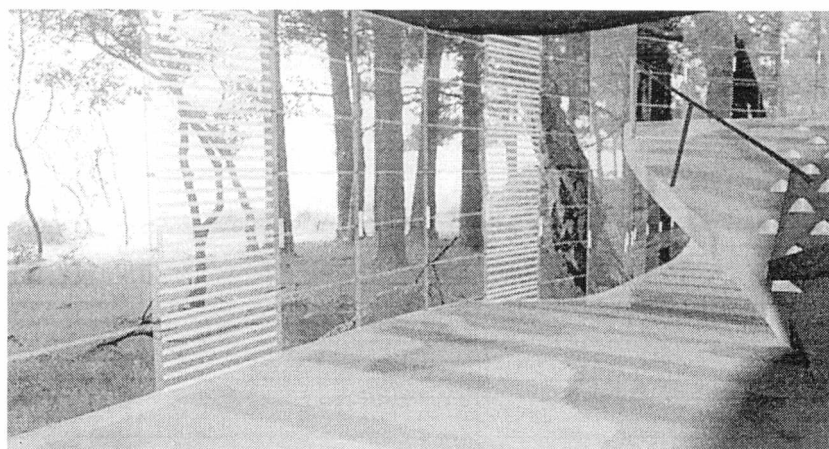


Rys. 087.
Rzut dachu budynku – platforma zwinięta.



Rys. 088.
Platforma rozwinięta.

Tak jak i żadnej zadanej działki, tak w konkursie organizatorzy nie podali również konkretnego programu. Dlatego projekt Domu Wirtualnego dla architektów stał się okazją do *stworzenia propozycji alternatywnej do konwencjonalnej, podzielonej na mniejsze fragmenty, przestrzeni mieszkalnej*²¹³. Ani na rzutach budynku, ani również w jego opisach, architekci nie wspominają o rozłożeniu typowej dla domostwa funkcji. Nawet nie sugerują kuchni, nie wskazują konkretnego miejsca na sypialnię i pokój dzienny, nigdzie nie umieszczają łazienki. Należy się tylko spodziewać, że w stworzonej przestrzeni wszystkie części programu ulokowane zostały w sposób swobodny i elastyczny.



Rys. 089.
Wnętrze budynku.

²¹² Foreign Office Architects, *Virtual House* [w:] Frédéric Migayrou, Marie-Ange Brayer, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001, s.147.

²¹³ Foreign Office Architects, *Plate-formes nouvelles*, *L'architecture d'aujourd'hui* 324, s.75.

4.2.2.5. Podsumowanie

Przeanalizowane 4 projekty należące do podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela wskazuje na ich najistotniejsze aspekty. Udowadnia, że jedna matryca może być powodem wielu różnych efektów architektonicznych.

4.2.2.1. OMA – Rem Koolhaas		Teatr & Opera Rotterdam Holandia Cardiff, Walia	projekty konkursowe
Program. biura sale prób garderoby warsztaty magazyny zaplecze gospodarcze bufet dla artystów zaplecze sceniczne scena balkon reżyserki widownia foyer bar szatnia restauracja hall kasowy	Podział programu. Program podzielono na dwie główne grupy: - wszystkie funkcje, gdzie spektakl jest tworzony, - wszystkie funkcje, gdzie spektakl jest oglądany. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny. Dodatkowo struktura ortogonalnych kształtów.	Ukształtowanie bryły. Zestawienie dwóch obiektów: prostopadłościanu i dużej wstęgi (fałdy). Prostopadłościan wysokością nawiązuje do okolicznej zabudowy, fałda jest bryłą niższą i szerszą tak samo jak prostopadłościan. Wykorzystanie matrycy. Prostopadłościan podzielony jest na szereg mniejszych prostopadłościanów. Fałda zaczyna się z poziomu terenu, wznosi na wysokość pierwszego piętra, tam jest kontynuowana, potem opada, dotyka prostopadłościanu, wznosi się po łuku i znów opada. Rozmieszczenie programu. W prostopadłościanie wszystkie funkcje ułożone są w sposób racjonalny, zapewniający sprawne działanie całego bloku zaplecza. Na fałdzie elementy programu ułożone są według funkcjonalnego schematu: schody wejściowe, foyer z kawiarnią, widownia, portal sceniczny, sufit widowni, balkon. Wnętrze. Wewnątrz prostopadłościanu nie powstają żadne wyjątkowe przestrzenie. Fałda stwarza wrażenie przestrzennej ciągłości przy przechodzeniu od strefy wejściowej, poprzez foyer i widownię, aż do portalu scenicznego. Zarówno w prostopadłościanie, jak i na fałdzie funkcje zostały na stałe przypisane do swojej lokalizacji. Elewacje. Budynek jest dynamicznym zestawieniem dwóch brył: prostopadłościanu i pofałdowanej platformy. Prostopadłościan pokryty jest nieregularnym wzorem prostokątnych kształtów różnych materiałów; przykryta dachem fałda wykończona jest przezroczystym szkłem, jej krawędź stanowi o architektonicznym wyrazie budynku.	
4.2.2.2. MVRDV		dom towarowy Rotterdam, Holandia	projekt studialny
Program. przestrzenie handlowe zaplecze gospodarcze restauracja bar taras panel reklamowy	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dostosowany do pełnienia funkcji dominanta w otaczającej przestrzeni miejskiej, zwieńczony akcentem przestrzennym – ścianą reklamową. Wykorzystanie matrycy. Przestrzenne przedłużenie długiego miejskiego bazaru w postaci betonowej platformy, która kilkakrotnie łączy się tworząc trzy dostosowane do celów komercyjnych kondygnacje i reklamowy panel. Rozmieszczenie programu. Poszczególne elementy programowe umieszczono na uformowanych platformach kondygnacjach, za każdym razem zajmując całą jej szerokość. Największa funkcja – przestrzeń handlowa – zajmuje niemalże całe kondygnacje 0 i +1. Różnorodność jej aranżacji nie ma znaczenia dla całościowego odbioru budynku. Wnętrze. Przestrzenie wewnętrzne są ortogonalnymi pomieszczeniami, w których jednakowe wykończenie podłogi, ściany i sufitu oraz kolorowe szkło zapewniają w przypadku każdej funkcji odmienny nastrój. Zwykle trzy z sześciu płaszczyzn definiujących pomieszczenie są częścią ciągłej rampy tworzącej budynek. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem obłożonym różnego koloru szkłem. Na jego ścianach widoczny jest – w formie betonowych, horyzontalnie i wertykalnie zorientowanych krawędzi – rysunek zagiętej się rampy. Zastosowane odmiennie kolory szkła świadczą o odmienności poszczególnych elementów programowych.	

4.2.2.3. NL Architects		centrum miejskie Melbourne, Australia	projekt konkursowy
Program. biura sklepy boiska sportowe pub biblioteka przystanki autobusowe przestrzenie wystawiennicze studio artystyczne kilka sal kinowych przestrzeń parateatralna zimowy ogród bar studio RTV	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, dzięki swojej wysokości pełniący funkcję dominanty w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Szeroka jak dostępna działka i wysoka na 6 m wstęga (platforma) „wynurza” się z powierzchni terenu, tworzy otwarty taras, zawija się w formę leżącej litery „b” tworząc dużych rozmiarów bryłę. Znajdujące się wewnątrz w grubości platformy przestrzenie są wysokie tak, aby pomieścić większość z wymaganych funkcji. Rozmieszczenie programu. W platformie w swobodny sposób umieszczono wszystkie wymagane funkcje. W przypadku funkcji mniejszych objętościowo – w jej grubości, w przypadku funkcji objętościowo większych – „wystające” poza nią. Na horyzontalnych częściach platformy zlokalizowano przestrzenie publiczne. Wnętrze. O ile wewnątrz platformy otrzymane przestrzenie niczym szczególnym się nie wyróżniają – stanowiąc zestawienie prostopadłościennych kształtów, tak otrzymany wskutek zawinięcia platformy i przestrzennie zróżnicowany dzięki „wystającym” funkcjom miejski plac staje się atrakcyjnym miejscem. Elewacje. Budynek jest zawinięty w formę leżącej litery „b” platformą. Poszczególne funkcje zaznaczone są na jej powierzchni różnymi materiałami wykończeniowymi oraz – w przypadku największych objętościowo funkcji – „wystawianiem” poza platformę.	
4.2.2.4. FOA		Virtual House	projekt konkursowy
Program. kuchnia jadalnia pokój dzienny sypialnia łazienka	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Matryca. Zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dopasowany do charakteru budownictwa jednorodzinne. Wykorzystanie matrycy. Dwie wstęgi (rampy) łączą się w zamkniętą formę o kształcie leżącej ósemki. Wytworzona wewnątrz przestrzeń ma kilka metrów szerokości i kameralną wysokość. Znajdujące się w środku pochylnie mają dostosowane do codziennego wygodnego użytku nachylenie. Rozmieszczenie programu. Wewnątrz na rampie umieszczono – w formie swobodnej kompozycji – wszystkie wymagane elementy programowe. Na jej zewnętrznej, horyzontalnej powierzchni zlokalizowano tarasy. Wnętrze. Przestrzeń wewnętrzna jest swobodnie uformowanym pomieszczeniem pozbawionym wyraźnych podziałów funkcjonalnych. Minimalna liczba sprzętów i mebli stworzyła wnętrze w charakterze bardzo elastyczne i nieokreślone. Elewacje. Widziany z zewnątrz budynek jest podobną do matematycznego znaku nieskończoności bryłą, na którą składa się betonowa rampa i przezroczyste szkło zamykające przestrzeń zawartą pomiędzy fałdami rampy.	

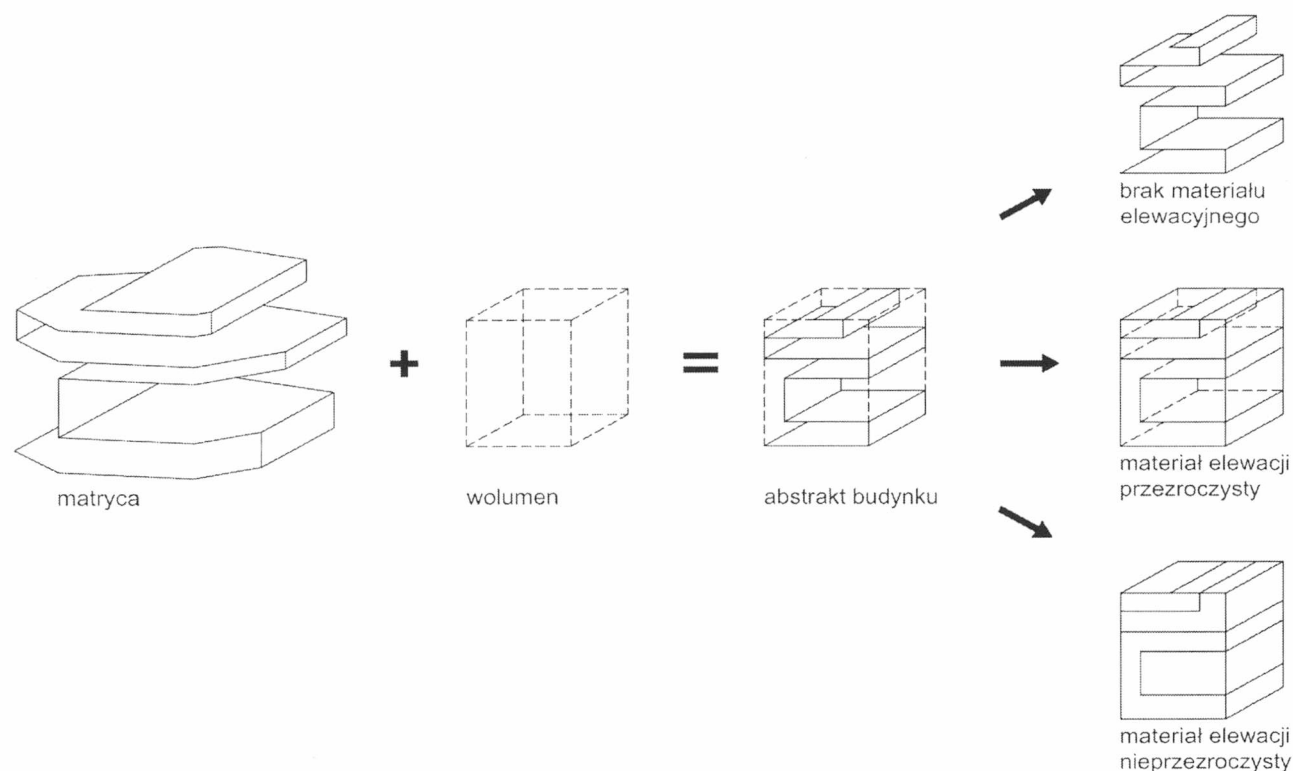
Tab. 06.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*.

Matrycą podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron* jest platforma powstała na skutek zaginania i fałdowania fragmentu płaszczyzny. Platforma jest umieszczoną we wnętrzu budynku rampą, która zaczyna się na poziomie terenu (lub nawet niżej) i kończy w jego najwyższym miejscu i która jest ciągłą strukturą, której obydwie strony stają się naprzemiennie podłogą i sufitem. Szerokość platformy może być różna, podobnie grubość (od standardowych stropów do wstępów zawierających w swojej grubości całą kondygnację) i nachylenie. Płaszczyzna w sensie konstrukcyjnym może być pochylonym lub horyzontalnym stropem wspartym na siatce słupów, przestrzenną kratownicą lub konstrukcją tarczową.

Program budynku na platformie rozlokowany jest w sposób swobodny: jako zestawienie różnych brył i grup mebli. Zestawienie to, w zależności od decyzji architekta, może być permanentne lub zmienne, zależne także od woli nie będących architektami użytkowników. Swoboda rozmieszczenia zapewnia zachowanie we wnętrzu budynku jego krajobrazowego charakteru i płynność przestrzenną. Oprócz lokalizacji elementów funkcjonalnych na platformie, istnieje również możliwość umieszczenia ich w jej grubości w przypadku zastosowania konstrukcji przestrzennej. Platforma dzięki temu pozostaje główną, zauważalną w środku składową obiektu, decydującą o jego plastycznym wyrazie.

Platforma jest zawsze kluczowym składnikiem fasad budynku. W zależności od przyjętego rozwiązania przestrzenie pomiędzy załamaniami platformy są oddzielone od otoczenia ścianą pełną albo przezroczystą, lub pozostawione bez żadnej przegrody. Różna barwa użytego szkła lub innego materiału elewacyjnego może wynikać z woli zaznaczenia – usytuowanych za nim – odmiennych składników funkcjonalnych. Krawędź platformy na fasadzie jest zawsze widoczna jako nieprzerwana, oplatająca cały budynek linia lub zestawienie masywnych w charakterze – widzianych jako ściany – jej fragmentów. Urozmaiceniem elewacji mogą być umieszczone na platformie bryły i meble realizujące poszczególne zadania programu, widoczne bezpośrednio lub pośrednio, za zainstalowanym przeszkleniem.



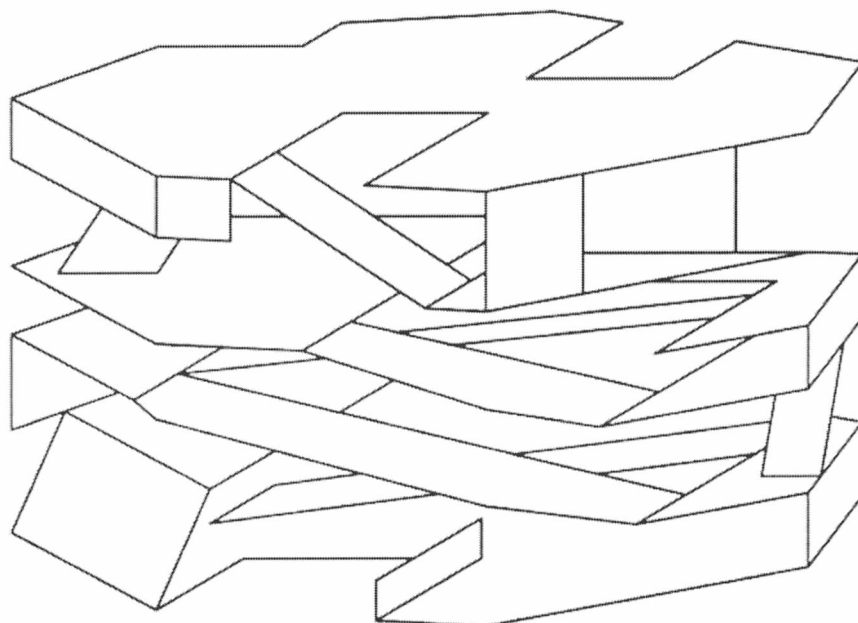
Rys. 090.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *plaszczyzna aktywna z dwóch stron*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

W przypadku zastosowania programowej strategii *plaszczyzny aktywnej z dwóch stron* rolą projektanta jest podzielenie zadanej funkcji obiektu na mniejsze składowe, ukształtowanie platformy w rampę ograniczonej prostokątnym kształtem i umieszczenie na niej lub częściowo w niej wszystkich elementów programu.

4.2.3. Platforma wielopoziomowa

Trzecią podgrupą grupy *architektura jako manipulacja płaszczyzną* jest *platforma wielopoziomowa*. Jej matrycą jest zestawienie fragmentów płaszczyzny zdeformowanych w serię pofałdowanych, łączących się ze sobą powierzchni.



Rys. 091.
Matryca podgrupy *platforma wielopoziomowa*: fragmenty płaszczyzny zdeformowane w serię pofałdowanych, łączących się ze sobą powierzchni.

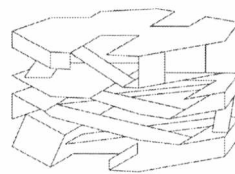
W podrozdziale tym omawiane będą 3 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. Yokohama Urban Ring, Jokohama, Japonia – autor: OMA
2. Terminal Pasażerski, Jokohama, Japonia – autor: FOA
3. Villa Hunting, Holandia – autor: MVRDV

Staranna analiza projektowych zamiarów autorów poszczególnych prac oraz rezultatu architektonicznego stanie się podstawą do sformułowania wniosków końcowych dotyczących omawianej podgrupy.

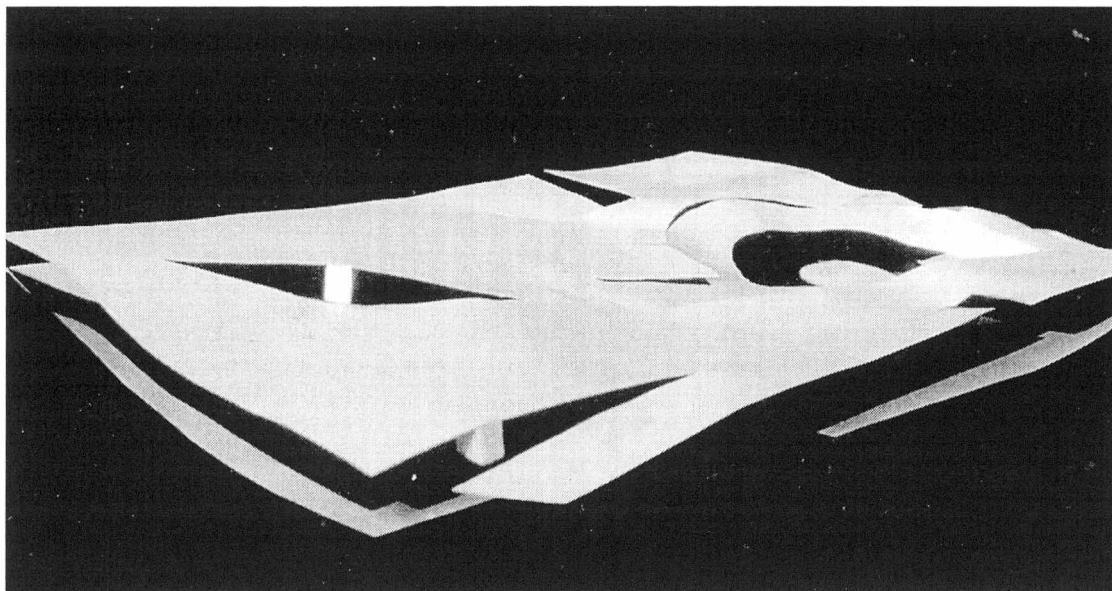
4.2.3.1.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas Yokohama Urban Ring, Jokohama, Japonia 1992 studium



Pierwszym przykładem podgrupy *platforma wielopoziomowa* jest projekt Yokohama Urban Ring powstały w biurze Rema Koolhaasa OMA. Projekt ten powstał jako studium urbanistyczne jednej z pięciu działek znajdujących się w zatoce japońskiego miasta Jokohama. Wszystkie tereny miały zostać połączone jedną wspólną drogą tworzącą w ten sposób okrąg o promieniu 5 km. Całość znaleźć się miała w pobliżu Minato Miraj, planowanego w najbliższej przyszłości nowego centrum Jokohamy, za dwadzieścia, trzydzieści lat prawdopodobnie najbardziej gęstej w sensie urbanistycznym części Japonii. Obszar ten dla Koolhaasa było miejscem pozbawionym jakiejkolwiek jakości urbanistycznej i architektonicznej, zbiorowiskiem pretensjonalnych, prostopadłościennych wieżowców, których jedynym zadaniem była realizacja zamówienia na dużą liczbę metrów kwadratowych powierzchni użytkowej. Koolhaas przeczuwał przyszłe znaczenie Minato Miraj: *Nasz schemat – pisał – musi w jakiś sposób uzupełnić to miasto przyszłości [...]*²¹⁴.

Pozorną przeszkodą znajdującą się na działce była wielopoziomowa masa żelbetowych konstrukcji służąca jako ogromny parking i jako dwa niezależne od siebie i odbywające się na wolnym powietrzu targi, odbywające się – co nie uszło uwagi Koolhaasa – tylko w godzinach porannych, pomiędzy 4.00 a 10.00 przed południem. *W ciągu reszty dnia nie dzieje się nic*²¹⁵. Przecinająca teren autostrada, przyszłe powiązanie drogowe z pozostałymi działkami wielkiego planu zagospodarowania zatoki Jokohamy, styk z morzem i jego potencjałem transportowym, obecność kilku nitek kolejowych i nieuchronność powstania Minato Miraj – to wszystko stanowiło urbanistyczny kontekst interwencji Koolhaasa. Niemalże bezkresna masa szarego betonu zakreskowanego białymi liniami miejsc parkingowych, pozbawiona architektonicznych pretensji, zrealizowana tylko i wyłącznie ze względu na swoje walory funkcjonalne struktura istniejącego miasta i portowej wody dotykająca niemalże przypadkowo – była kontekstem architektonicznym.

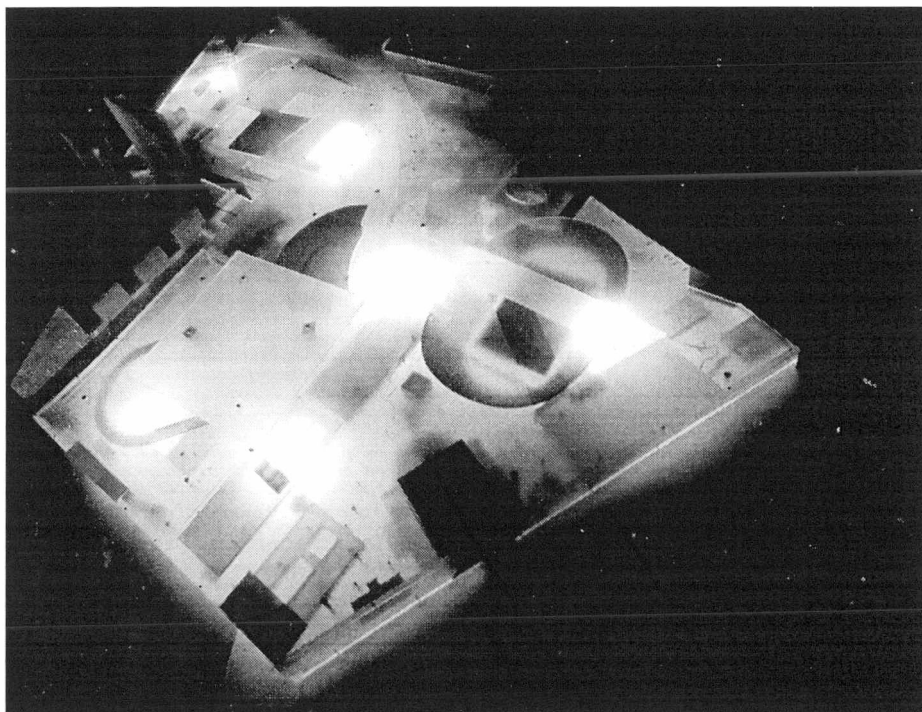


Rys. 092.
Pofałdowana platforma.

²¹⁴ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.1216.

²¹⁵ Tamże, s.1219.

Architekt postanowił wykorzystać istniejącą płataninę platform, ramp i podjazdów, przestrzennie ją nieco modyfikując wytworzyć jedną płaszczyznę, która zmienia wysokość, szerokość i – przede wszystkim – przeznaczenie. Koolhaas postanowił zamienić ją w żywy miejski organizm, o bardzo – jak to nazwał – nieformalnym charakterze. *Stało się oczywiste – pisał – że musimy wymyślić funkcje, które wypełniłyby resztę dnia i które sprawiłyby, że istniejąca infrastruktura wykorzystana byłaby w sposób maksymalny*²¹⁶.

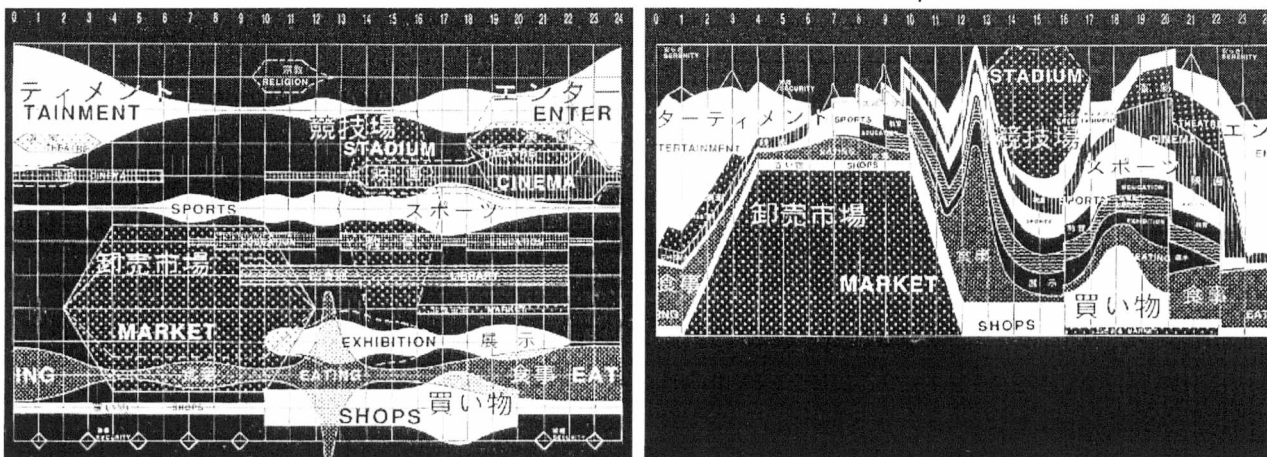


Rys. 093.
Model ideowy.

Koolhaas dokładnie przeanalizował funkcjonowanie betonowej struktury. Narysowany na godzinowym schemacie jej funkcjonowania prostokąt, reprezentujący odbywające się od 4.00 do 10.00 targowiska, uzupełnił innymi, zaproponowanymi przez siebie, programami/geometrycznymi plamami, których przewidywany czas występowania oparł na rytmie życia przeciętnego, mieszkającego w dużym mieście Japończyka. Rozrywka miała na wielopoziomowej platformie występować w nocy, religia w godzinach przedpołudniowych, kibicowanie grom zespołowym we wczesnych godzinach popołudniowych, kino i teatr przede wszystkim wieczorem, biblioteka, muzeum i edukacja od rana do 22.00, spożywanie posiłków przez cały dzień ze szczególnym wskazaniem godzin południowych i późnowieczornych, robienie zakupów od 10.00 do 20.00, sprawdzanie bezpieczeństwa i stanu obiektu co kilka pełnych godzin, uprawianie sportu przez cały niemal czas. Gdy użytkowana w dotychczasowy sposób platforma „godziny szczytu” miała tylko wczesnym rankiem, propozycja Koolhaasa zakładała ich przedłużenie na cały dzień, uformowanie – jak to sam nazwał – we współczesną *mozaikę* funkcji składających się na bardzo *heterogeniczne w swym charakterze życie w XXI wieku*²¹⁷. Teatry, nocne kluby, kościoły, restauracje, boiska sportowe, sklepy i szkoły przeplecione drogami, parkingami, zjazdami, przystankami komunikacji miejskiej i nowoczesną technologią miały stworzyć miejski i bardzo zmienny krajobraz, podobny do krajobrazu wielkich centrów handlowych otoczonych połączeniami miejsc parkingowych.

²¹⁶ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.1221.

²¹⁷ Tamże, s.1225.



Rys. 094.
Analiza funkcjonowania platformy.

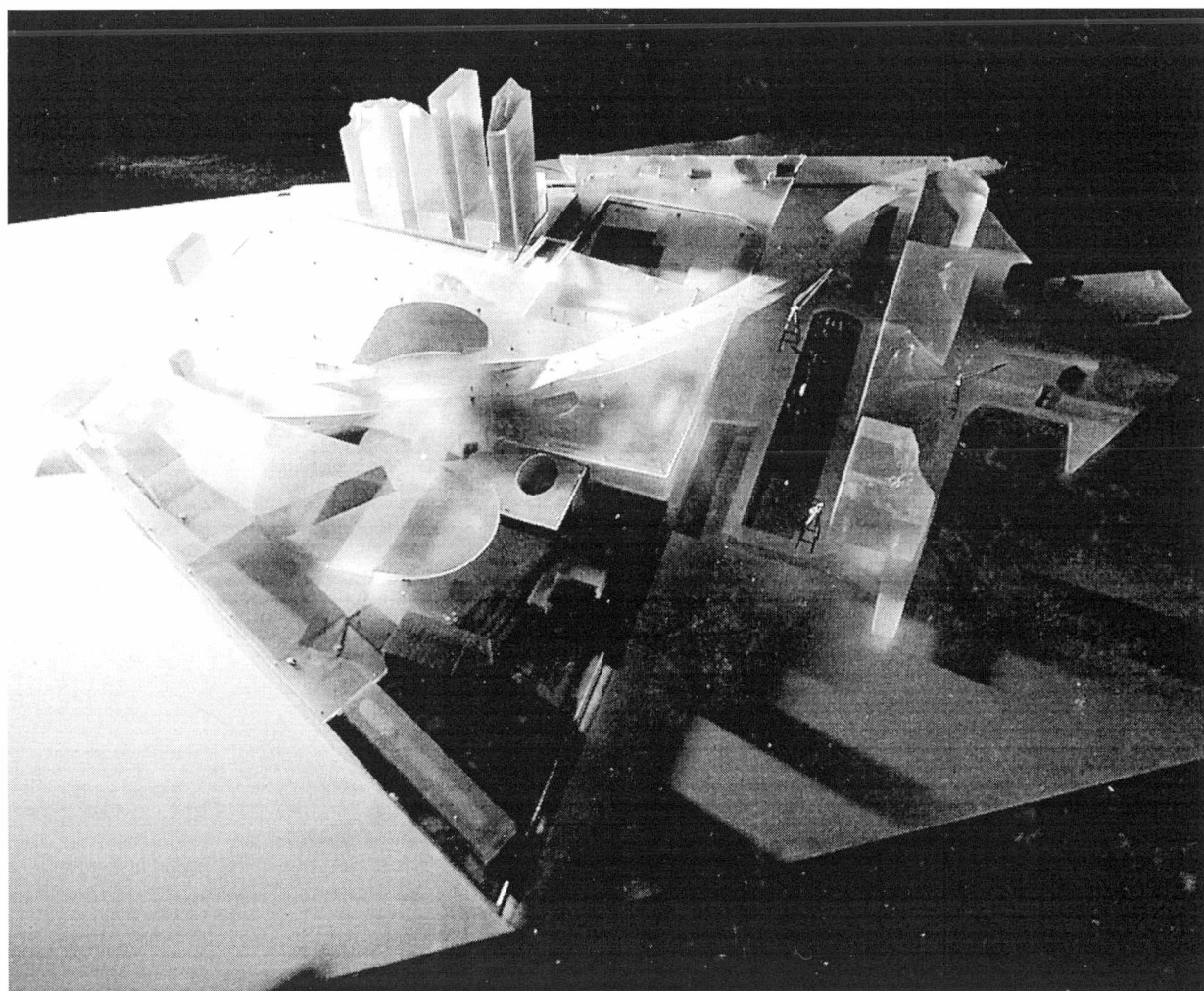
Nietrwałość i banalność takiego krajobrazu miały stać się w propozycji Koolhaasa zaletami, znakomicie wpisującymi się w atmosferę i społeczny odbiór japońskiej przestrzeni miejskiej przełomu wieków, w sztuczne i niezwykle zagęszczone środowisko urbanistyczne, o które Japończycy nie dbają w europejskim sensie tego słowa. Obecność Minato Mirai – owego bardzo zaludnionego miasta przyszłości – propozycji Koolhaasa miała zapewnić użytkowników przez 24 godziny na dobę i przez 7 dni w tygodniu. *W sensie kompozycyjnym* – napisał Koolhaas – *nasza interwencja była bardzo oportunistyczna. [...] W każdą szparę, w każdą szczelinę i w każdą możliwą dostępną powierzchnię wepchnęliśmy funkcję pozbawioną niemalże opakowania, niemalże pozbawioną artykulacji, a wszystko po to, by wygenerować największą możliwą gęstość urbanistyczną przy pomocy najmniejszej możliwej architektonicznej trwałości*²¹⁸.



Rys. 095.
Mozaika programowa.

²¹⁸ OMA/Rem Koolhaas 1992-1996, El Croquis 79, Madryt 1996, s.210.

Zatem propozycja Koolhaasa ograniczyła się do precyzyjnego i jednocześnie doraźnego manipulowania wyłącznie istniejącą żelbetową strukturą. Pozbawiona została zupełnie typowej dla architektów chęci kontrolowania każdego widzialnego elementu projektu, miała być bardziej programowaniem szczególnych, socjologicznych zachowań niż poligonem doświadczalnym dla nowych architektonicznych tendencji stylistycznych. *Chcieliśmy sprawdzić – pisał architekt – działanie propozycji alternatywnej do miejskiej ciężkości masy budowlanej. Nazwalismy ją „urbanistyką lekką” – urbanistyką niekoniecznie mającą ambicje bycia trwałą i stabilną, ale raczej urbanistyką podobną do planktonu, która mogłaby przenikać i inflirtować²¹⁹. I podsumował: Uniknelismy projektowania budynków z ich nieuchronnymi ograniczeniami i uwarunkowaniami. Niekończący się i pozbawiony formy, nasz projekt wylał się na działkę jak programowa lawa²²⁰.*



Rys. 096.
Model ideowy.

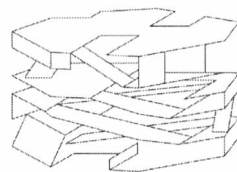
²¹⁹ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.1210.

²²⁰ Tamże, s.1225.

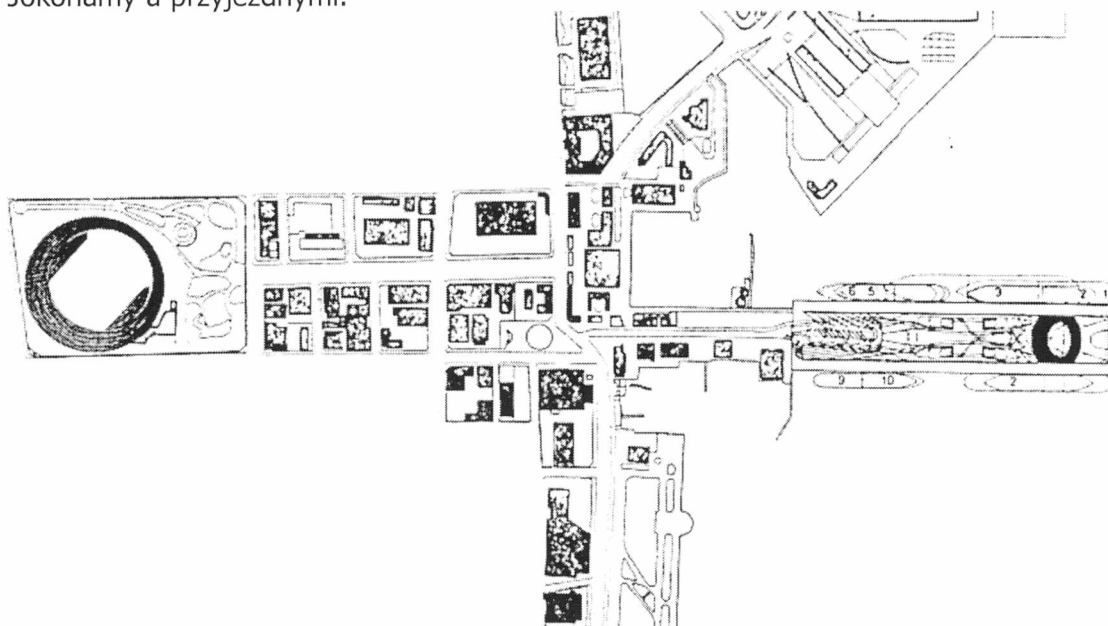
4.2.3.2.

Foreign Office Architects – Farshid Moussavi, Alejandro Zaera Polo
Terminal Pasażerski, Jokohama, Japonia
1995-2003

konkurs międzynarodowy, 1 nagroda i realizacja



Drugim przykładem analizowanej podgrupy *platforma wielopoziomowa* jest projekt Terminalu Pasażerskiego w Jokohamie autorstwa FOA. Z drugiej strony Minato Mirai w planie wielkiej urbanistycznej interwencji w Jokohamie przewidziano terminal morski mający obsługiwać lokalne i międzynarodowe przede wszystkim statki pasażerskie. Projekt FOA okazał się zwycięski w międzynarodowym konkursie. Inwestor jeszcze w konkursowych warunkach zasugerował wykorzystanie w pracy starej japońskiej koncepcji *ni-wa-minato*, która oznacza pewnego rodzaju *mediację*, przejście z jednego stanu w drugi, pośrednictwo pomiędzy dwoma różnymi rzeczami. W przypadku terminalu w Jokohamie było to przejście z ogrodów leżących nieopodal działki – wysuniętego w morską wodę podłużnego cypla – do zatoki, a także dialog pomiędzy mieszkańcami Jokohamy a przyjezdnymi.



Rys. 097.
Sytuacja.

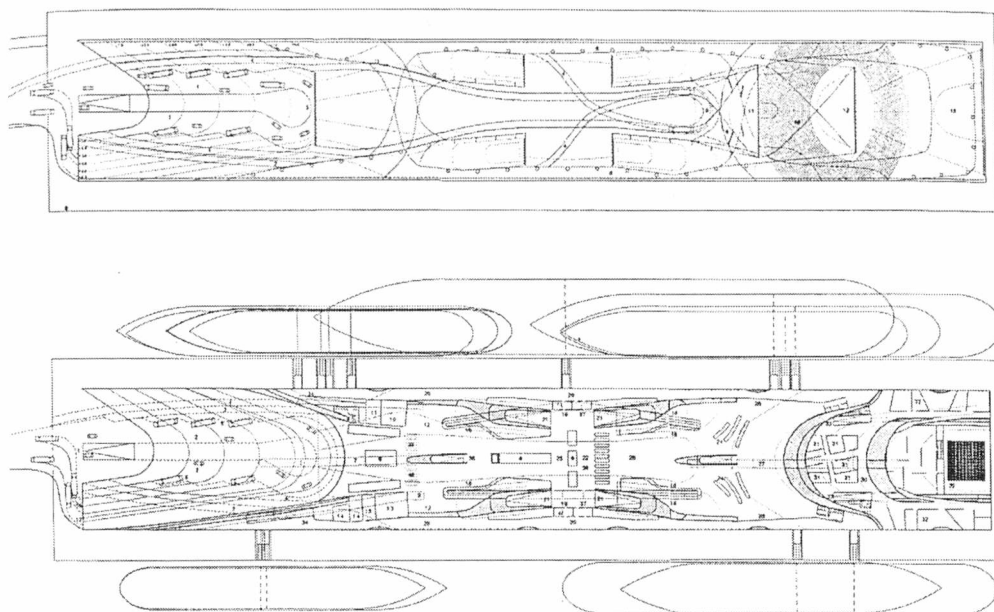
Architekci ideę *ni-wa-minato* chcieli wykorzystać w sposób dosłowny, a nie metaforyczny. Chcieli, jak to sami określili, *stworzyć narzędzie zrodzone z dwóch dużych maszyn społecznych [...]: systemu przestrzeni społecznych miasta Jokohama i aranżacji przepływu mas ludzkich*²²¹. Ich propozycja była płynna w swojej przestrzeni, pozbawiona typowych poziomych kondygnacji i typowych środków komunikacji pionowej. Odcinki płaskie miękko i niezauważalnie przechodziły w pozbawione wyraźnych granic pochylnie i rampy, te z kolei swobodnie przenikały cały narysowany na planie regularnego prostokąta budynek; całość tworzyła pofalowany, pagórkowaty krajobraz, na którym odbywać się miał cały rytuał przyjęcia i odprawy morskich pasażerów. Jej forma nie była wynikiem dążeń estetycznych: o ile prostokątny w rzucie kształt wynikał z warunków konkursu i z technologii przyjmowania transoceanicznych statków, tak elewacje były pochodną bardzo starannej manipulacji geometrią stropów terminalu.

²²¹ Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29, s.14.



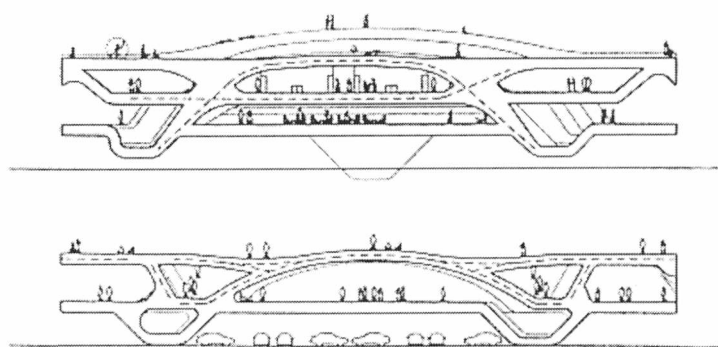
Rys. 098.
Wizualizacja obiektu.

Architekci przeprowadzili wnikliwą analizę programu, dostrzegli w nim wyraźną potrzebę elastyczności. Różny rozmiar przybijających do portu statków i ich zmienny rozkład jazdy sugerował również niezwykle intensywną zmienność w użytkowaniu przestrzeni terminalu. Moussavi i Zaera Polo nazwali tę zmienność fluktuacją i postanowili odpowiedzieć na jej wymogi nie maksymalnie neutralną, płaską i naszpikowaną w regularnych odstępach słupami przestrzenią, ale strukturą niezwykle zróżnicowaną; wyposażoną zarówno w rozległe płaszczyzny, jak i alkozy oraz nisze; przestrzenie otwarte, usytuowane pod gołym niebem, jak i przykryte i od warunków atmosferycznych odseparowane; platformy nachylone, jak i horyzontalne. Taka przestrzeń miała stać się sceną dla wielu scenariuszy: gdy przybijają tylko statki międzynarodowe, gdy przyplývają tylko lokalne, gdy są obydwa rodzaje, gdy statków jest wiele, gdy jest tylko jeden itp. itd. Składane bariery oraz ruchome punkty kontroli umożliwiłyby szybkie i efektywne przesuwanie granic pomiędzy poszczególnymi strefami.



Rys. 099.
Rzuty budynku.

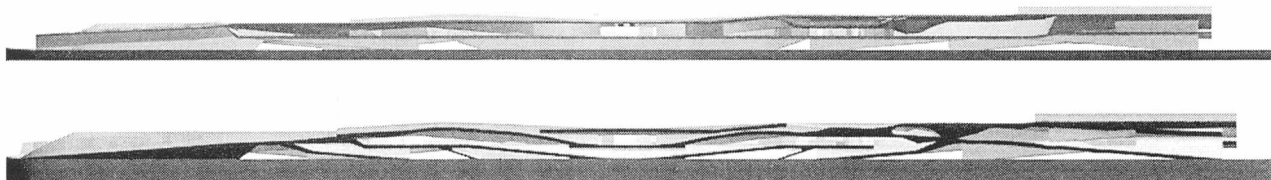
Nowy budynek miał być jednocześnie przedłużeniem miejskich przestrzeni Jokohamy i swobodną grą architektonicznymi elementami, elastyczną maszyną służącą do sprawnej aranżacji ruchów mas ludzkich wysiadających z i wsiadających do morskich statków. *Wszystkie komponenty budynku – pisali architekci w opisie budynku – są tutaj użyte jako narzędzia w [różnie rozumianej] de-terytorializacji: przestrzeń publiczna, która zawija się stając się terminalem, która neguje symbolikę terminalu jako bramy do miasta, która zmienia rytuały związane z podróżą, i która wreszcie staje się strukturą funkcjonalną zamienioną w [...] a-typologiczny krajobraz, do którego użytkownika nie ma żadnej konkretnej instrukcji obsługi. Zadaniem projektu jest różnego rodzaju mediacja: [...] przechodzenie w niezauważalny sposób z jednego stanu w drugi, zmianę intensywności poszczególnych stanów, zneutralizowanie efektów segmentowania funkcji będących zwykle rezultatem różnych mechanizmów społecznych, szczególnie tych, których celem jest utrzymywanie barier i granic. Proponowane rozwiązanie zmniejszy ilość energii potrzebnej do przejścia z jednego stanu do drugiego²²².*



Rys. 100.
Przekroje budynku.

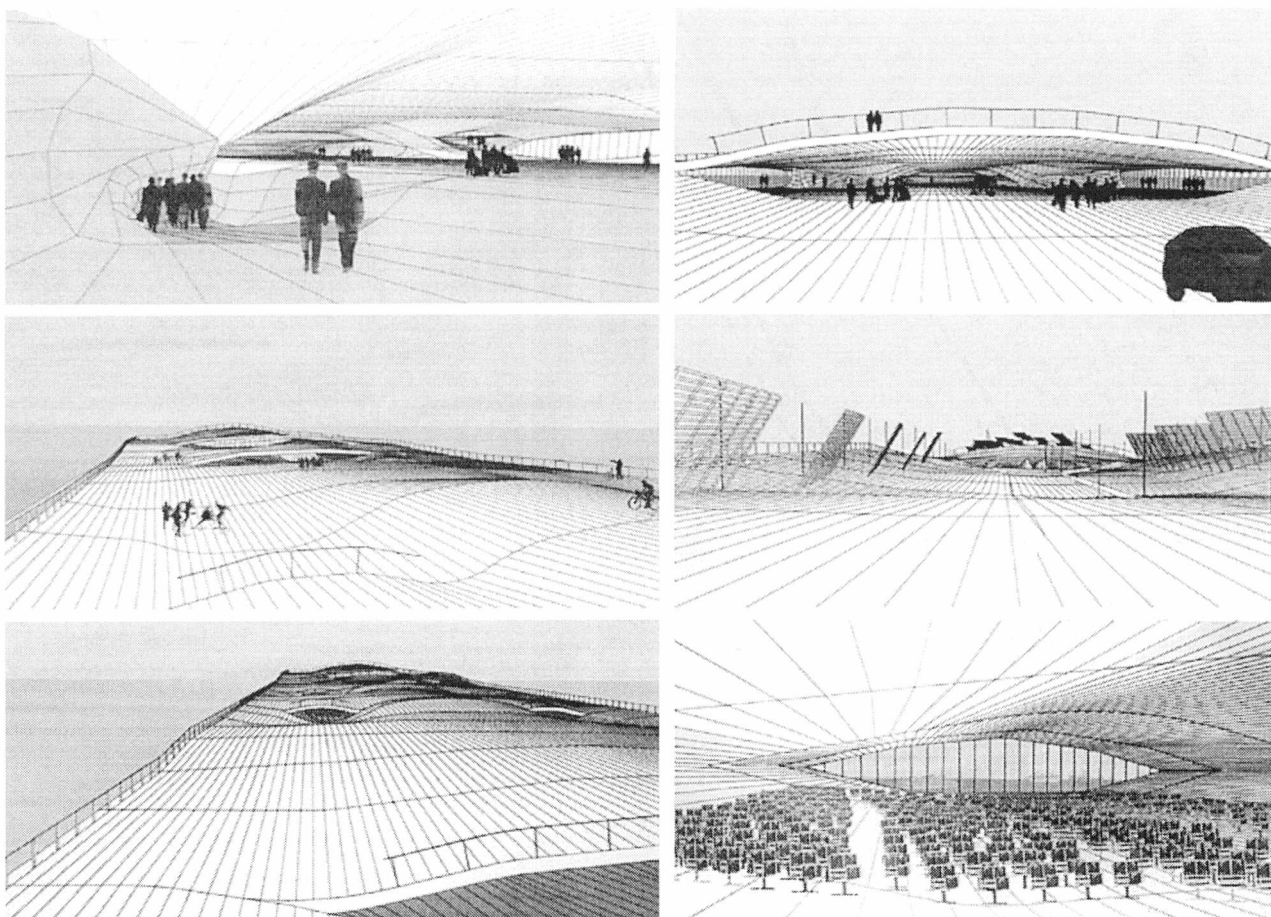
Trudno w przypadku budynku terminalu autorstwa FOA mówić o piętrach czy kondygnacjach. O ile jeszcze regularnie rozplanowany parking umieszczono pod poziomem ziemi jako wyraźnie wydzielony blok programowy, tak zlokalizowane powyżej funkcje są przemieszane. Można jednakże stwierdzić, że wszystkie najważniejsze części programu terminalu morskiego – czyli zapewniające dostęp do przyprawiających i odpływających statków – umieszczono w środkowej części struktury, powyżej poziomu terenu i poniżej najwyższej części budynku. Dach jest najbardziej charakterystyczną, najbardziej pofalowaną częścią projektu, wypełnioną platformami widokowymi, otwartym teatrem i miejscami zgromadzeń. W kilku miejscach jego powierzchnia jest jakby nacięta i zapada się niżej, łącząc się z niższymi partiami budynku. Część najniższa terminalu przyjmuje zasadę odwrotną: będąc jeszcze płaską – bo przykrywającą racjonalny w swej konstrukcji parking – platformą, w kilku miejscach nagle wznosi się łącząc się z wyższymi częściami obiektu. Służy jako przestrzeń transportowa różnego przeznaczenia: jako podjazd prywatnych samochodów, jako przystanek zbiorowej komunikacji autobusowej, jako miejsca postoju wyczerperowanych autobusów i taksówek, oraz jako strefa, w której usytuowano ruchome taśmy przenoszące bagaże podróżnych. Pomiędzy tą przestrzenią a dachem znajduje się najważniejsza część budynku: ukształtowana według zasad funkcjonalnej efektywności wielopoziomowa struktura. Architekci w długim opisie swojej pracy ani słowem nie wspominają o elewacjach budynku. Te są wynikiem manipulacji geometrią platform przyciętych do prostokątnego kształtu działki, tworząc horyzontalny w swym charakterze zespół kilku jakby narysowanych drżącą ręką i wzajemnie się przenikających kresek. Końcowy efekt jest zupełnie pozbawiony charakteru tradycyjnej architektonicznej fasady, która dodatkowo jeszcze nie posiada przegrody oddzielającej wnętrze budynku od otoczenia.

²²² Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29, s.14.



Rys. 101.
Elewacje budynku – widoczne tylko krawędzie platformy.

Architekci pisali: *Naszą strategią jest niejednoznaczność pomiędzy terenem i opakowaniem obiektu. Nie chcemy zestawiać tych dwóch elementów w tradycyjnej opozycji, chcemy w pełni wykorzystać nieokreśloność pomiędzy nimi. Taka architektura przestaje być rozumiana jako aktywna i wertykalna jakość wykonstruowana ponad pasywną i horyzontalną powierzchnią terenu. W naszym przypadku teren staje się aktywny, a architektura w nim zdaje się być rzeczą wręcz nieprawdopodobną i pulsującą²²³. Dopełnieniem założeń teoretycznych budynku była jego konstrukcja. Powierzchnia terenu – pisali architekci – *zwiją się sama w siebie, tworząc fałdy, które nie tylko zawierają ścieżki prowadzące przez budynek [...], ale również zapewniają jego stabilność konstrukcyjną. Dlatego tradycyjny rozdział pomiędzy opakowaniem budynku i jego przenoszącą wszystkie obciążenia konstrukcją znika²²⁴.**



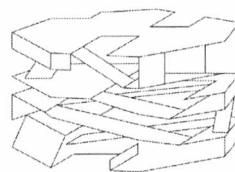
Rys. 102.
Utworzone dzięki manipulacji platformą przestrzenie.

²²³ Foreign Office Architects, *Reformulating the Ground*, Quadrens, s.24.

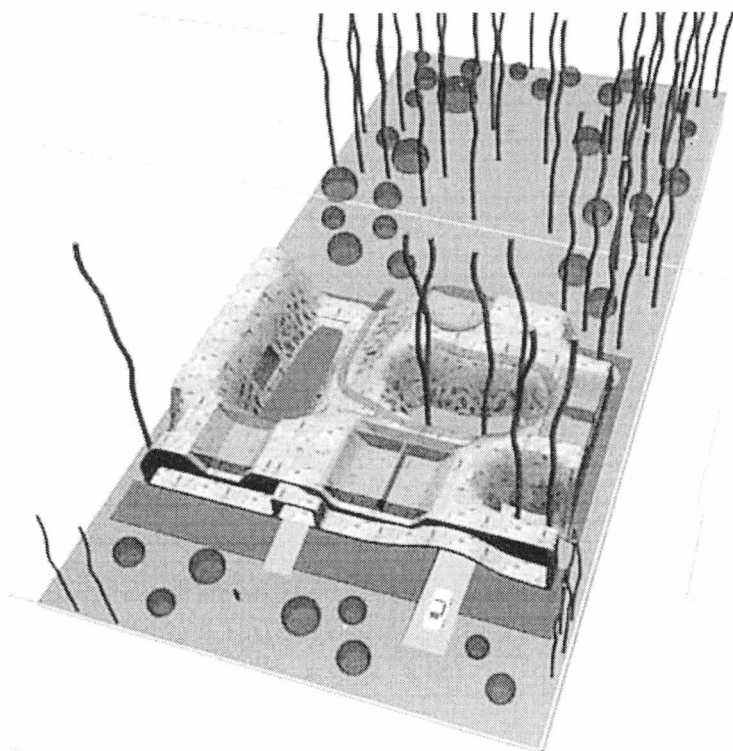
²²⁴ Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29, s.19.

4.2.3.3.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
Villa Hunting, Holandia
2002-
zlecenie prywatne



Trzecim przykładem podgrupy *platforma wielopoziomowa* jest projekt Villi Hunting powstały w pracowni MVRDV. Usytuowana w Holandii²²⁵, na sporych rozmiarów prostokątnej działce, Villa powstała w wyniku prywatnego zlecenia. W założeniu jest wielką, wykonaną z żelbetu, pofałdowaną platformą. Architekci całą urbanistyczną, architektoniczną i konstrukcyjną uwagę skupili na jej geometrii. Platforma zawija się, tworzy fałdy, wgłębienia i wypukłości, rozległe, ekstrawertyczne w charakterze powierzchnie i introwertyczne nisze, otwierając swoje wnętrza z jednej strony na obsługującą działkę ulicę, a z drugiej na rozległy ogród. Zmienną geometrią nie tylko kreuje wszystkie wymagane w każdym prywatnym domu przestrzenie potrzebne do życia, ale realizuje też wymagane przez inwestora funkcje niecodzienne. *W jaki sposób przestrzenne wnętrza – pytali architekci – można połączyć z maksymalną prywatnością i wyłączeniem? Czy można sobie wyobrazić, że wszystkie publiczne części domu tworzą jedną przestrzenną całość? Jeżeli tak, to wtedy prywatność i intymność można wytworzyć dzięki manipulacji opakowaniem tej całości [...]*²²⁶.



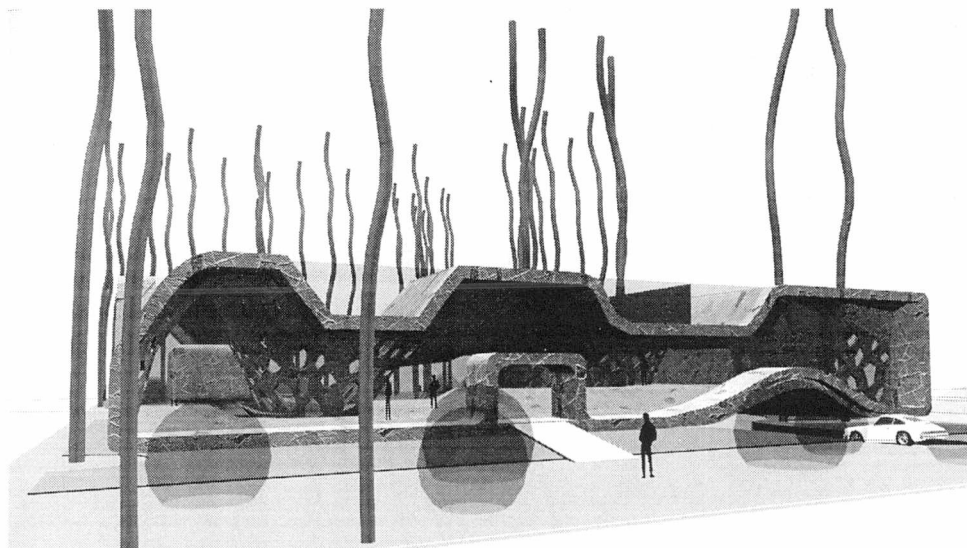
Rys. 103.
Wizualizacja budynku.

Żelbetowa platforma i jej przestrzenna deformacja stały się pomysłem na cały budynek. Standardowe wymogi programowe – pokój dzienny, kilka sypialni, kuchnia, jadalnia, pokój gościnny i łazienki – uzupełniono funkcjami szczególnymi – szerokimi werandami, umieszczonymi na dachu basenami, patiom wypełnionym drzewami i parkingiem na kolekcję dziesięciu samochodów. Wszystko razem umieszczono w/na płaszczyźnie, którą architekci tak długo modelowali, aż

²²⁵ W publikacjach projektu nie ma podanego dokładnego adresu.

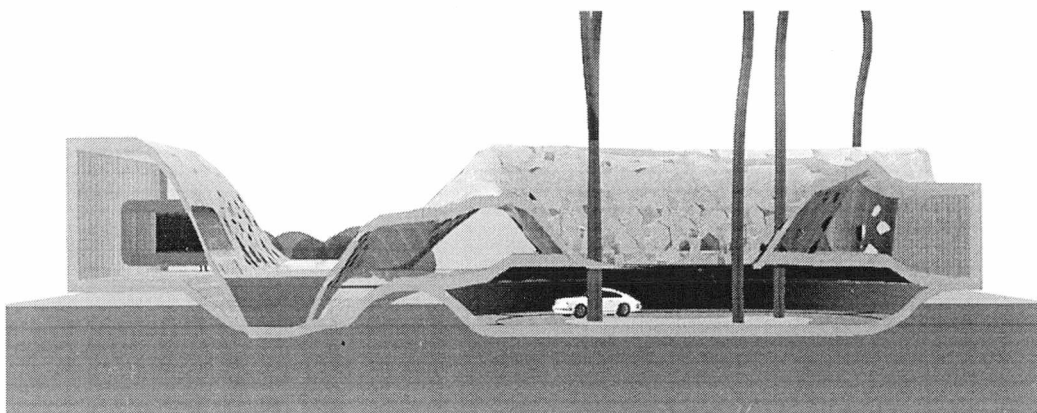
²²⁶ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.269.

wszystkie wytyczne inwestorów zostały spełnione. Trójwymiarową platformę ograniczono w prostokątnej bryle: albo tworzy bok tej bryły, albo jest przez ten bok obcięta. Wewnątrz prostokąta możliwe jest dowolne ukształtowanie platformy.



Rys. 104.
Wizualizacja budynku.

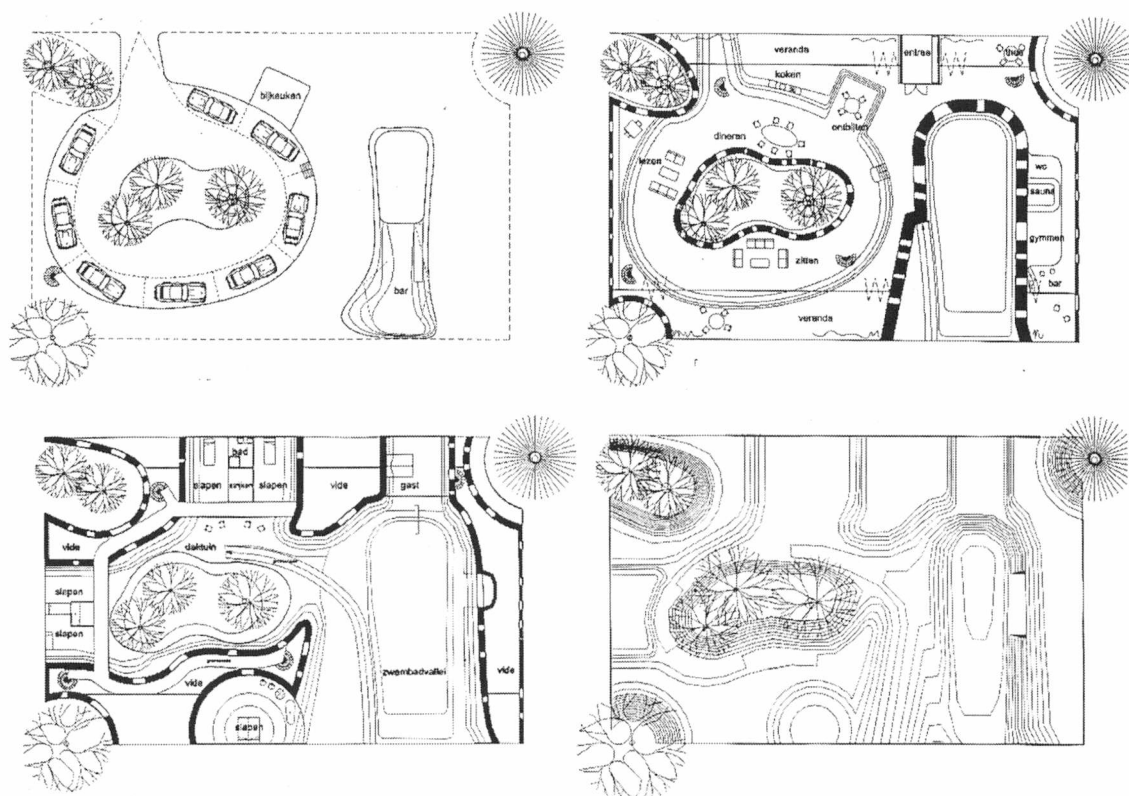
Przestrzeń wewnętrzna – pisali architekci – jest wynikiem negocjacji pomiędzy wnętrzem i otoczeniem oraz pomiędzy tym, co prywatne, i tym, co publiczne²²⁷. Główna przestrzeń zdefiniowana została przede wszystkim patiem, parkingiem samochodowym i umieszczonymi na górnej części płaszczyzny sypialniami i łazienkami. W niej umieszczono wszystkie publiczne części zadanego programu, począwszy od strefy wejściowej, a zakończywszy na jadalni i pokoju dziennym. Wszystko zlokalizowano dookoła patia oraz rosnących w nim dębów i doświetlono światłem dochodzącym z dwóch przeciwnych stron budynku. W tych częściach w pełni przeszklone ściany odsunięto od krawędzi prostokąta, tworząc w ten sposób wygodne werandy. Dwie spiralne klatki schodowe poprowadzono na górę do sypialni umieszczonych w zagłębieniach platformy, poniżej zaś, także dookoła patia, zaprojektowano parking dla kolekcji 10 samochodów. Stanowiąca dach górna część platformy miejscami jest wyniesiona do górnej części prostokąta, a czasami dotyka powierzchni terenu. Ścieżka poprowadzona z ogrodu wiję się przez wytworzony w ten sposób sztuczny krajobraz, prowadząc do basenu, umieszczonego, podobnie jak sypialnie, w zagłębieniu.



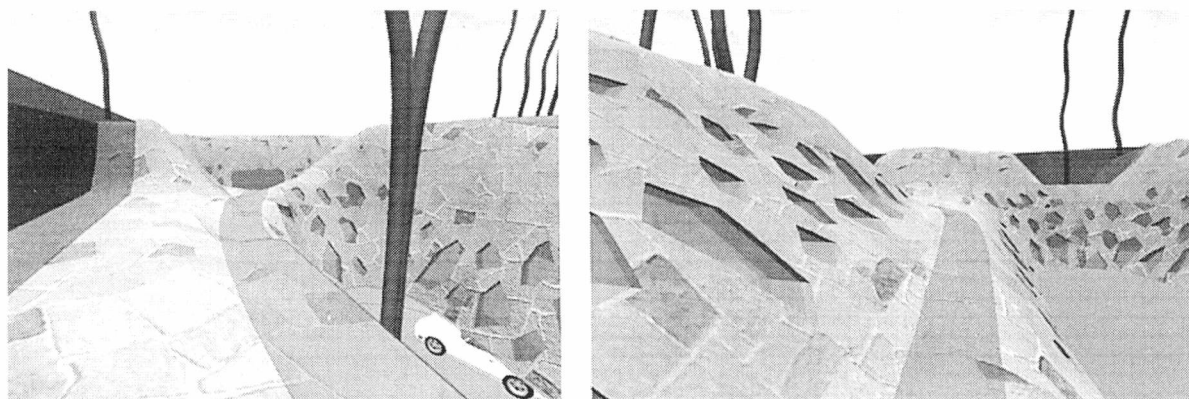
Rys. 105.
Elewacja budynku.

²²⁷ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.269.

Pofałdowana płaszczyzna stanowi o istocie projektu w każdym sensie – urbanistycznym, architektonicznym, konstrukcyjnym i estetycznym. Urbanistycznym – bo jest działającą w skali ulicy masą całego budynku, swoją geometrią wyrażając założony na początku prostopadłościan. Architektonicznym – bo stanowi niemal wszystkie ściany, podłogi i sufity pomieszczeń domu, zapewniając i przestronność, i intymność, zasłaniając od zewnętrznego świata i nieregularnymi otworami wpuszczając naturalne oświetlenie, twardym i miękkim, jasnym i ciemnym, chropowatym i połyskliwym wykończeniem kreując atmosferę domu. Konstrukcyjnym – bo jest samonośna, będąc zupełnie pozbawiona słupów utrzymująca całą masę domu dzięki systemowi ściskanych i rozciąganych belek. Estetycznym – bo jej forma, powstała w wyniku manipulacji programem, wyrażała styl życia mieszkańców.



Rys. 106.
Rzuty budynku.



Rys. 107.
Przestrzenie uzyskane dzięki manipulacji platformą.

4.2.3.4. Podsumowanie

Przeanalizowane 3 projekty należące do podgrupy *platforma wielopoziomowa* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela w zwięzły sposób ukazuje ich najważniejsze właściwości. Pokazuje, że matrycę można użyć w projektowaniu na wiele sposobów, zwraca uwagę na otrzymany dzięki jej zastosowaniu rezultat architektoniczny.

4.2.3.1. OMA – Rem Koolhaas		Urban Ring Jokohama, Japonia	projekt studialny
Program. parkingi teatry nocne kluby kina teatry kościół restauracje bary galerie sklepy hotele szkoły biblioteki bazary sale sportowe boiska sportowe tarasy	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Świadomie traktowany jest jako zmienna w czasie i w zawartości masa. Matryca. Fragmenty płaszczyzny zdeformowane w serię połańdowanych, łączących się ze sobą powierzchni.	Ukształtowanie bryły. Bryła dostosowana jest do istniejących, geometrycznie skomplikowanych warunków urbanistycznych, a przez to pozbawiona wyraźnej, jednoznacznej formy. Wykorzystanie matrycy. Tworząca bryłę powierzchnia (platforma) jest trójwymiarowym labiryntem rozpostartym na dostępnym terenie. Powstałe w ten sposób przestrzenie mają wysokość odpowiednią dla różnych funkcji. Rozmieszczenie programu. Na platformie umieszczono, a raczej pozwolono na spontaniczne lokowanie się wszystkich funkcji. Ich konfiguracja jest zatem swobodna i zmienna, dostosowana do przestrzennych i powierzchniowych możliwości platformy. Wnętrze. Wewnątrz budynek jest bardzo przestrzenny i zróżnicowany. Swobodnie rozmieszczone elementy programowe mogą przyjąć formę zamkniętych brył lub grup przedmiotów. Elewacje. Budynek jest rozległą, pozbawioną wyraźnego kształtu bryłą, na której bokach widoczny jest – w formie horyzontalnie i diagonalnie zorientowanych krawędzi – rysunek wewnętrznych tarasów, ramp i pochylni.	
4.2.3.2. FOA		Terminal Pasażerski Jokohama, Japonia	projekt konkursowy zrealizowany
Program. parking przystanki autobusowe postoje taxi biura odbiór bagażu hala odjazdów hala przyjazdów restauracja bar sklepy platformy widokowe miejsca zgromadzeń otwarte audytorium	Podział programu. Program podzielono na dwie grupy. • parking, • funkcje użytkowe, • funkcje rekreacyjne. Matryca. Fragmenty płaszczyzny zdeformowane w serię połańdowanych, łączących się ze sobą powierzchni.	Ukształtowanie bryły. Prostokąt o podstawie wydłużonego prostokąta, dzięki swoim gabarytom będący dominantą w otaczającej nadmorskiej przestrzeni. Wykorzystanie matrycy. Tworząca bryłę powierzchnie (platformy) tworzą kilkupoziomą, ciągłą przestrzeń, której wysokość jest odpowiednia dla funkcji publicznych. Rozmieszczenie programu. Na platformie umieszczono, a raczej pozwolono na lokowanie zgodnie z tymczasowymi wymogami wszystkich głównych elementów programu. Pod platformą umieszczono parking i wszystkie funkcje wymagające dostępu samochodu. Na dachu obiektu zlokalizowano większość funkcji rekreacyjnych. Wewnątrz usytuowano – w formie swobodnej i zmiennej kompozycji – wszystkie wymagane elementy programowe, dowolne w kształcie i kolorach. Wnętrze. Wewnątrz charakter budynku jest zmienny i bardzo przestrzenny. Swobodnie rozmieszczone elementy programowe mogą przyjąć formę zamkniętych brył lub grup przedmiotów. Elewacje. Budynek jest horyzontalnym prostokątnianem, na którego bokach widoczny jest – w formie horyzontalnie i diagonalnie zorientowanych krawędzi – rysunek wewnętrznych tarasów, ramp i pochylni.	

4.2.3.3. MVRDV		Villa Hunting Holandia	projekt zlecony prywatnie realizacja prawdopodobnie w toku
Program. parking na 10 samochodów kuchnia jadalnia pokój dzienny sypialnie łazienki basen patio	Podział programu. Program podzielono na dwie grupy. • parking, • funkcje publiczne, • funkcje prywatne + basen. Matryca. Fragmenty płaszczyzny zdeformowane w serię połańdowanych, łączących się ze sobą powierzchni.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dostosowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Tworząca bryłę powierzchnia (platforma) definiuje kameralną w charakterze, właściwą dla funkcji mieszkaniowej przestrzeń. Rozmieszczenie programu. Wewnątrz bryły umieszczono wszystkie dostępne dla gości elementy programu. Pod nią umieszczono parking, a na niej wszystkie funkcje niedostępne dla gości i basen. Wnętrze. Wewnątrz budynek ma charakter krajobrazowy, w którym w swobodny sposób zlokalizowano wszystkie elementy programu. Elementy te mogą przyjąć formę zamkniętych brył lub grup mebli. Elewacje. Budynek jest horyzontalnym prostopadłościanem, na którego bokach widoczny jest – w formie horyzontalnie i diagonalnie, miękkich w swojej geometrii, zorientowanych krawędzi platformy – rysunek wewnętrznych tarasów i pochylni. Na tarasach i pochylniach stoją meble realizujące wszystkie elementy programowe.	

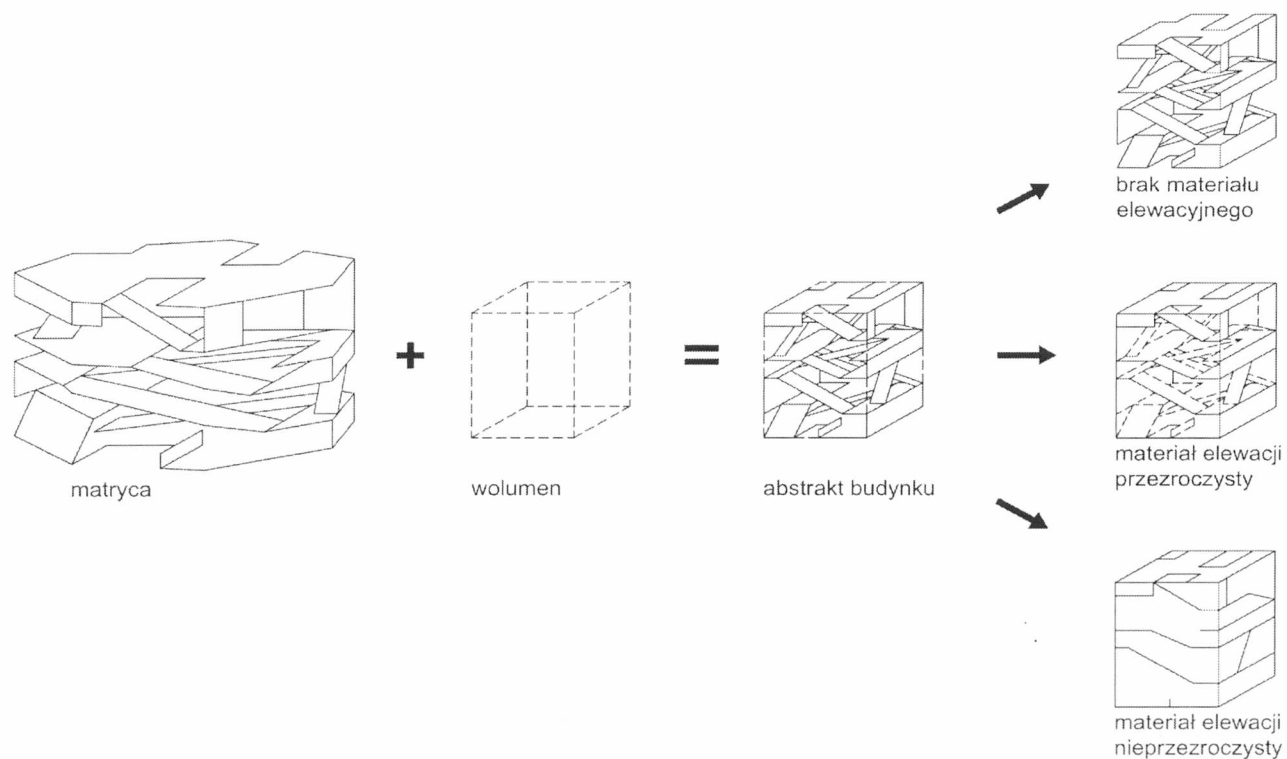
Tab. 07.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *platforma wielopoziomowa*.

Matrycą podgrupy *platforma wielopoziomowa* jest platforma powstała na skutek zaginania, fałdowania i łączenia fragmentów płaszczyzny. Ukształtowana we wnętrzu budynku platforma jest ciągłą strukturą, której fragmenty stają się w zależności od orientacji podłogą i sufitem: labiryntem wypełnionym pochylniami, zagłębieniami, wypukłościami i powierzchniami horyzontalnymi. Poszczególne fragmenty platformy mogą przyjąć różnorodną szerokość, różną grubość – od standardowych stropów do struktur zawierających pełną kondygnację i różną pochyłość. Platforma jako część nośnej struktury budynku może być zmiennym w swoim nachyleniu stropem wspartym na siatce słupów, zestawieniem struktur tarczowych lub skomplikowaną geometrycznie przestrzenną kratownicą.

Wymagana funkcja na platformie rozmieszczona jest w sposób pozbawiony niemalże ograniczeń: w formie wolno stojących, zróżnicowanych w swej geometrii obiektów lub zgrupowań krzeseł, stołów i mebli innego rodzaju. Sposób ułożenia tych elementów może być zależny od architekta lub także od przyszłych użytkowników. Istnieje również możliwość sytuowania fragmentów programu nie tylko na platformie, ale również w jej grubości – przypadku jej bardziej przestrzennej konfiguracji. Ułożenie takie ma na celu zachowanie wewnątrz budynku jego wręcz krajobrazowego charakteru labiryntu, zaś jego główna składowa – platforma – pozostaje w ten sposób zawsze decydująca w kształtowaniu charakteru budynku.

Na elewacjach budynku platforma jest elementem najbardziej istotnym. W zależności od przyjętego rozwiązania, przestrzenie pomiędzy zagięciami platformy są albo pozostawione bez żadnej przegrody, albo od świata zewnętrznego oddzielone przezroczystym szkłem lub nieprzezroczystą, pełną ścianą. Szkło lub ściana mogą mieć różne zabarwienie w przypadku, gdy architekt chce przy pomocy koloru zaakcentować zróżnicowanie funkcjonalne. Krawędź platformy jest na fasadzie widoczna jako ciągła, biegnąca na każdej elewacji budynku linia lub zestawienie fragmentów ścian w przypadku pionowej orientacji części platformy. Zlokalizowane na platformie bryły i meble mogą stać się urozmaicheniem elewacji wolumenu.



Rys. 108.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *platforma wielopoziomowa*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

Zadaniem architekta w przypadku zastosowania programowej strategii *platformy wielopoziomowej* jest podzielenie programu na mniejsze fragmenty, ukształtowanie w wielopoziomowy labirynt platformy ograniczonej prostopadłościennym kształtem i umieszczenie na niej i ewentualnie też częściowo w niej – w formie swobodnej aranżacji brył lub grup mebli – wszystkich składników funkcjonalnych.

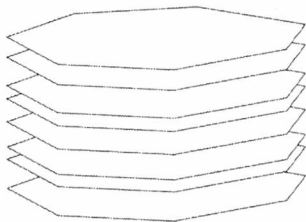
4.3.

Architektura jako strategia geometryczna

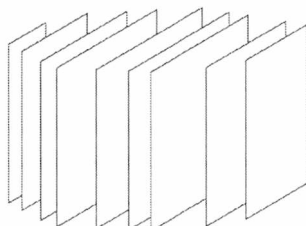
Ten rozdział poświęcono grupie projektów zebranych pod nazwą *architektura jako strategia geometryczna*, w których matrycą budynku jest kompozycja figur geometrycznych, w projekcie przeobrażająca się w zestawienie geometrycznych brył. Bryły mogą mieć różne kształty, każda z nich mieścić może jeden lub kilka składników programowych. Żadna z nich nie jest ważniejsza od pozostałych, razem tworzą rodzaj przestrzennych puzzli.

Ze względu na rodzaj kompozycji grupę tę podzielono na 3 podgrupy:

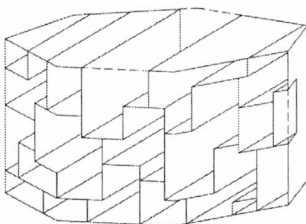
- *warstwy wertykalne* – w której kompozycja przyjmuje zasadę położonych jedna nad drugą zróżnicowanych kondygnacji (4 przykłady),



- *warstwy horyzontalne* – w której kompozycja przyjmuje zasadę położonych na terenie, równoległych do siebie, zróżnicowanych pasów (4 przykłady),



- *inne wzory geometryczne* – w której kompozycja przyjmuje inną, geometrycznie bardziej skomplikowaną zasadę (4 przykłady).

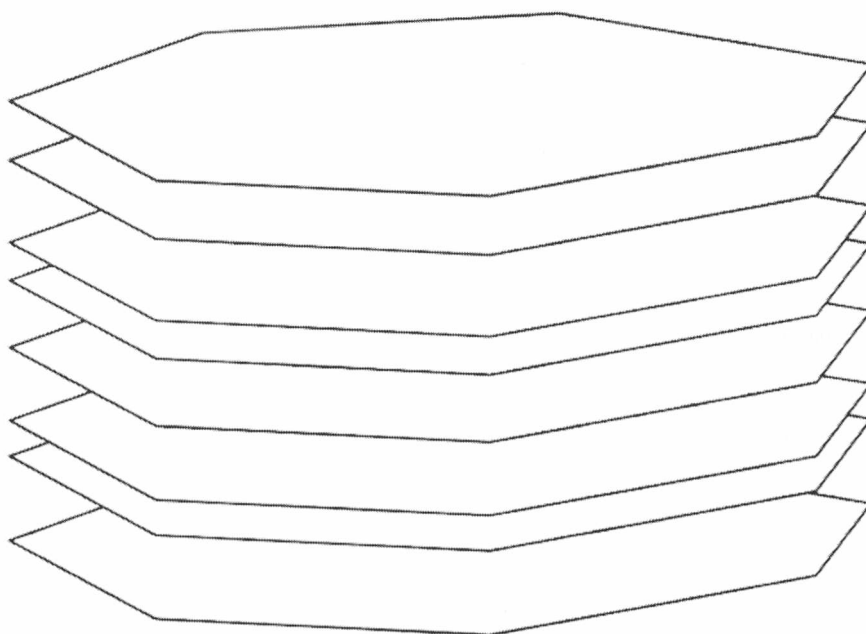


Na podstawie analizowanych przykładów sformułowane są wnioski końcowe, które umieszczone zostały na końcu każdego z podrozdziałów. Wnioski te są ogólną charakterystyką wszystkich projektów, które można stworzyć za pomocą określonej strategii projektowej. Pod uwagę brana jest przestrzenna charakterystyka określonej matrycy, zasada lokalizowania poszczególnych składników programu, efekt przestrzenny we wnętrzu budynku i potencjalny efekt na jego elewacjach. Przeanalizowane przykłady projektowe nie zawsze pokazują wszystkie możliwości danej strategii.

4.3.1.

Warstwy wertykalne

Pierwszą podgrupą grupy *architektura jako strategia geometryczna* są *warstwy wertykalne*. Jej matrycą jest struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.



Rys. 109.
Matryca podgrupy *warstwy wertykalne*: struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.

W podrozdziale tym omawiane będą 4 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. budynek wielorodzinny, metropolia amerykańska, USA – autor: SITE
2. Pawilon Holenderski na EXPO 2000, Hannover, Niemcy – autor: MVRDV
3. Biblioteka Miejska, Seattle, USA – autor: OMA
4. budynek mieszkalny Silodam, Amsterdam, Holandia – autor: MVRDV

Ich szczegółowa analiza – intencji autora (autorów) projektu i osiągniętego rezultatu architektonicznego – stanowić będzie podstawę do wyciągnięcia wniosków końcowych dotyczących omawianej podgrupy.

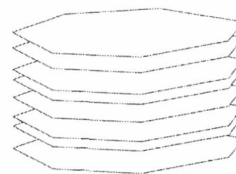
4.3.1.1.

SITE – James Wines

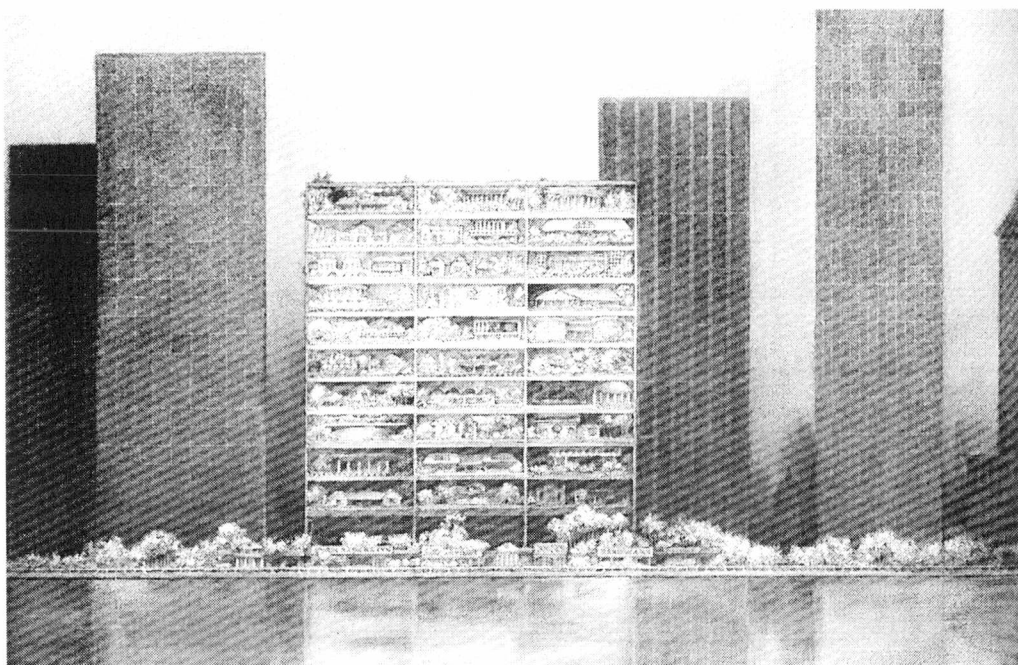
budynek wielorodzinny, metropolia amerykańska, USA

1981

koncepcja



Pierwszym przykładem podgrupy *warstwy wertykalne* jest projekt budynku wielorodzinnego wykonany przez amerykańskiego architekta Jamesa Winesa. Projekt ten, nazwany przez autora *Highrise of Homes* (Wieżowiec Domów), powstał jako alternatywa typowego dla aglomeracji USA sposobu zamieszkiwania. Zamieszkiwanie takie, polegające najczęściej na zajęciu jednej z wielu kondygnacji wieżowca pokrytego monotonną elewacją, pozbawia mieszkańców możliwości wyrażenia swoich osobistych gustów, przyzwyczajęń, wyznawanych ideologii i rytmów życia. W swoim założeniu *Highrise of Homes* miał również być budynkiem wysokim: prostopadłościenną bryłą wysoką od ośmiu do piętnastu kondygnacji, możliwą do zrealizowania w dowolnym miejscu centrum wielkiej amerykańskiej metropolii. Cechą charakterystyczną, odróżniającą *Highrise of Homes* od przeciętnego wysokościowca, był fakt, że ten pierwszy był tylko i wyłącznie ortogonalnym, konstrukcyjnym szkieletem niczym niewypełnionych, kilkumetrowej wysokości kondygnacji, do których doprowadzono sprawną komunikację pionową i na których możliwe byłoby zbudowanie przez każdego mieszkańca jego własnego, zrealizowanego w dowolnym stylu, domu jednorodzinnego. Był – używając tutaj nazwy luksusowych osiedli amerykańskich przedmieść – umieszczonym w centrum wielkiego miasta eksperymentalnym kondominium, w którym najniższe, usytuowane w poziomie ulicy kondygnacje przeznaczono by na handel, usługi, przestrzenie biurowe i pomieszczenia rekreacyjne, zaś bardzo obszerne kondygnacje wyższe sprzedawano by inwestorom indywidualnym z przeznaczeniem na budownictwo jednorodzinne.



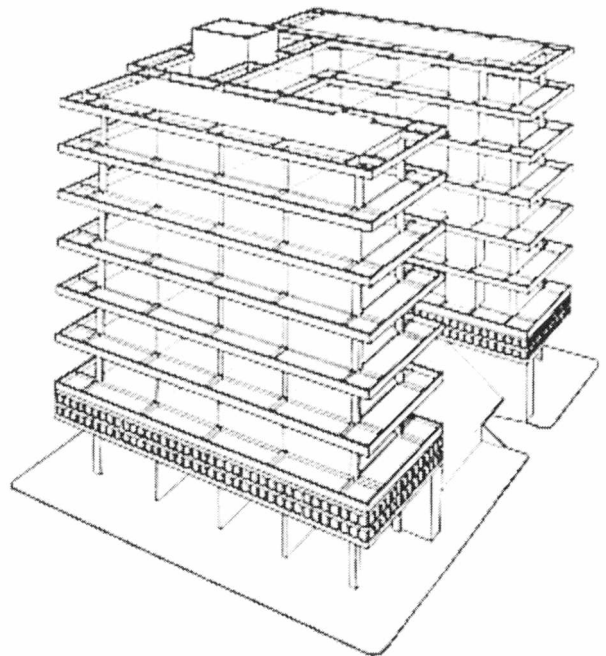
Rys. 110.

Wizualizacja budynku.

Architekt pisał w objaśnieniu projektu: *Choć ciągle jeszcze pracujemy nad tą ideą, to ona, jeżeli doczekałaby się realizacji, podważyłaby ostatni pewnik związany z zawodem architekta (i jednocześnie fundament akademickiego formalizmu) – przekonanie o nieomyślności architekta jako mistrza, jako dawcy formy, jako arbitra całkowicie kontrolującego projekt. Highrise of Homes jest*

matrycą wyborów sposobów zamieszkiwania. Jest rodzajem architektury-kolażu, która powstanie w rezultacie niekończącej się serii osobistych decyzji mieszkańców dotyczących tego, jak chcą oni żyć i jaki obraz swojego życia przekazać światu. Co jeszcze ważniejsze, nie jest architekturą wywodzącą się z jednorodnej wizji pojedynczego architekta. Poza konstrukcyjną siatką podtrzymującą domy, jej ostateczna konfiguracja nie może być z góry określona. Z tego powodu jakkolwiek rysunek ilustrujący ten projekt jest niczym innym jak tylko spekulacją, wizualną notatką na temat estetycznych, społecznych i psychologicznych możliwości, które mogą się tutaj – na tej wielopoziomowej architekturze determinowanej przez wybór, szansę i zmianę – pojawić²²⁸.

Highrise of Homes oparto na przekonaniu, że ludzie – a przynajmniej ich znaczna część – będą szczęśliwsi, mając możliwość zrealizowania swoich indywidualnych pragnień mieszkaniowych także w centrum wielkiej metropolii. Decyzja o umożliwieniu tego rodzaju osobistej ekspresji w ramach wielkiego prostopadłościanu była trafna w sensie urbanistycznym – budynek nawiązywał do wielkomiejskiego charakteru otoczenia, i jednocześnie lakoniczna w sensie architektonicznym, uwagę obserwatora próbującą zwrócić przede wszystkim na przyjętą ideę. Zróżnicowanie wizualne zbudowanych na poszczególnych kondygnacjach domów miało stanowić o architektonicznej wymowie projektu: architekt nie był zainteresowany neutralizowaniem estetycznych i ideologicznych sporów reprezentowanych przez poszczególne domy, ale ich jak największym kontrastem. Stalowa konstrukcja była tylko koniecznością, przestrzenną siatką niezbędną do zrealizowania idei. *Ten projekt jest zarówno wizjonerski, jak i tradycyjny.* – pisał Wines – [...] *Przyszłość często przybiera formy nasycone technologią, jaskrawymi kolorami, obłymi konturami i aerodynamicznymi kształtami całym swoim istnieniem sugerującymi, że tylko na chwilę, w celu napełnienia baków paliwowych, wylądowały na ziemi. Przeszłość z kolei jest często grzebaniem w historii w poszukiwaniu atrakcyjnych artefaktów, które można by doczepić do pustawych budynków [...]. Budowanie mostu pomiędzy tym, co wizjonerskie, i tym, co tradycyjne w awangardowej architekturze lat 80. niewiele ma wspólnego z kreacją czy wskrzeszeniem jakiegokolwiek formy. Tu nie chodzi o kształty, ale o postawę*²²⁹. Tą postawą było stworzenie zaledwie, albo raczej aż, możliwości indywidualnej ekspresji w miejscu, gdzie najczęściej nie ma na nią miejsca, w ramach wielkomiejskiego w charakterze, wysokiego prostopadłościanu.

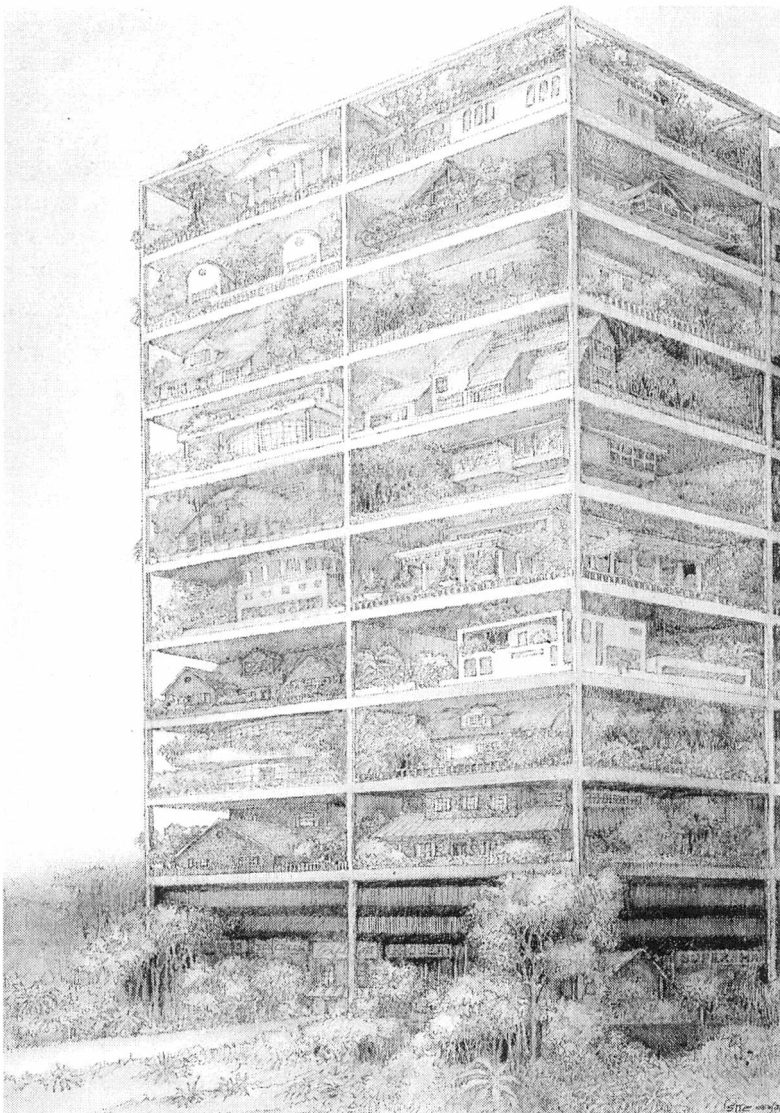


Rys. 111.
Wizualizacja budynku – szkielet konstrukcyjny.

²²⁸ James Wines, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987, s.161.

²²⁹ Tamże, s.163.

Highrise of Homes najprawdopodobniej w jednej masie pomieściłby obok siebie dom modernistyczny i wiejską chatkę; minimalistyczne pudło i rozcłonkową posiadłość; dom w całości przeszklony, a przez to ekstrawertyczny, i dom w sobie zamknięty, introwertyczny; dom z płaskim dachem i dom z dachem skośnym; dom *wizjonerski* i dom *tradycyjny*²³⁰. Zapewne niektóre domy w całości wypełniłyby dostępną część platformy, inne zaś zostawiłyby możliwie dużo wolnej przestrzeni dookoła siebie. Niektóre dotknęłyby krawędzi budynku – jego *elewacji*, inne zaś zostałyby umieszczone w głębi. Wszystkie decyzje przestrzenne mieszkańców byłyby autonomiczne, ich maksymalne zróżnicowanie podkreśliłoby przyjętą przez architekta zasadę organizacji życia w budynku. *W czasach gdy elitarna prywatność domu na wzgórzu lub wiejskiej chatki – pisał Wines – staje się coraz bardziej nieosiągalna ekonomicznie, jak również społecznie nieusprawiedliwiona, Highrise of Homes reprezentuje demokratyczną mieszaninę przestrzeni publicznych i prywatnych zlokalizowanych w wielopoziomowej strukturze. Jest architekturą – zbiorową biografią jej użytkowników, architekturą – kroniką pluralizmu i wolnego wyboru, architekturą – formą spontanicznego teatru urbanistycznego*²³¹.



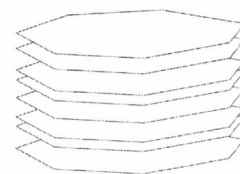
Rys. 112.
Wizualizacja budynku.

²³⁰ James Wines, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987, s.163.

²³¹ Tamże, s.163.

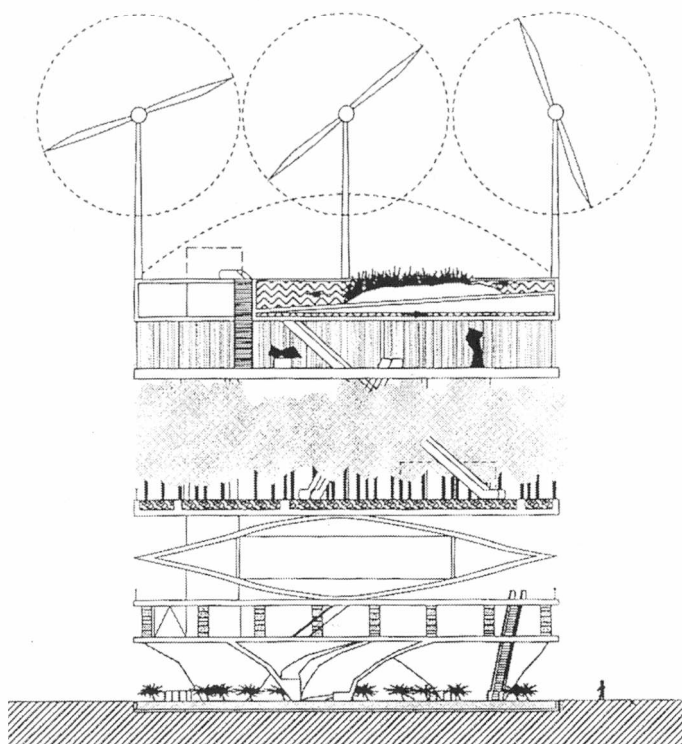
4.3.1.2.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
Pawilon Holenderski na EXPO 2000, Hannover, Niemcy
1997-2000
konkurs krajowy, 1 nagroda i realizacja



Drugim przykładem omawianej podgrupy *warstwy wertykalne* jest projekt Pawilonu Holenderskiego w Hannoverze opracowany w biurze MVRDV. Projekt ten powstał jako część światowej wystawy EXPO 2000, poświęconej zagadnieniom ekologii i ochrony naturalnego środowiska. Jej temat brzmiał *Ludzkość – Natura – Technologia*. Przydzielona Holendrom wyekspozowana działka sprowokowała architektów do myślenia o swoich propozycjach w kategoriach monumentu, manifestacji niderlandzkiego stylu życia i gospodarowania swoimi zasobami naturalnymi. Znajdujący się na zakończeniu osi jednej z pieszych alei obiekt mógł stać się ważnym, dominującym punktem w ortogonalnym założeniu hannowerskiego EXPO.

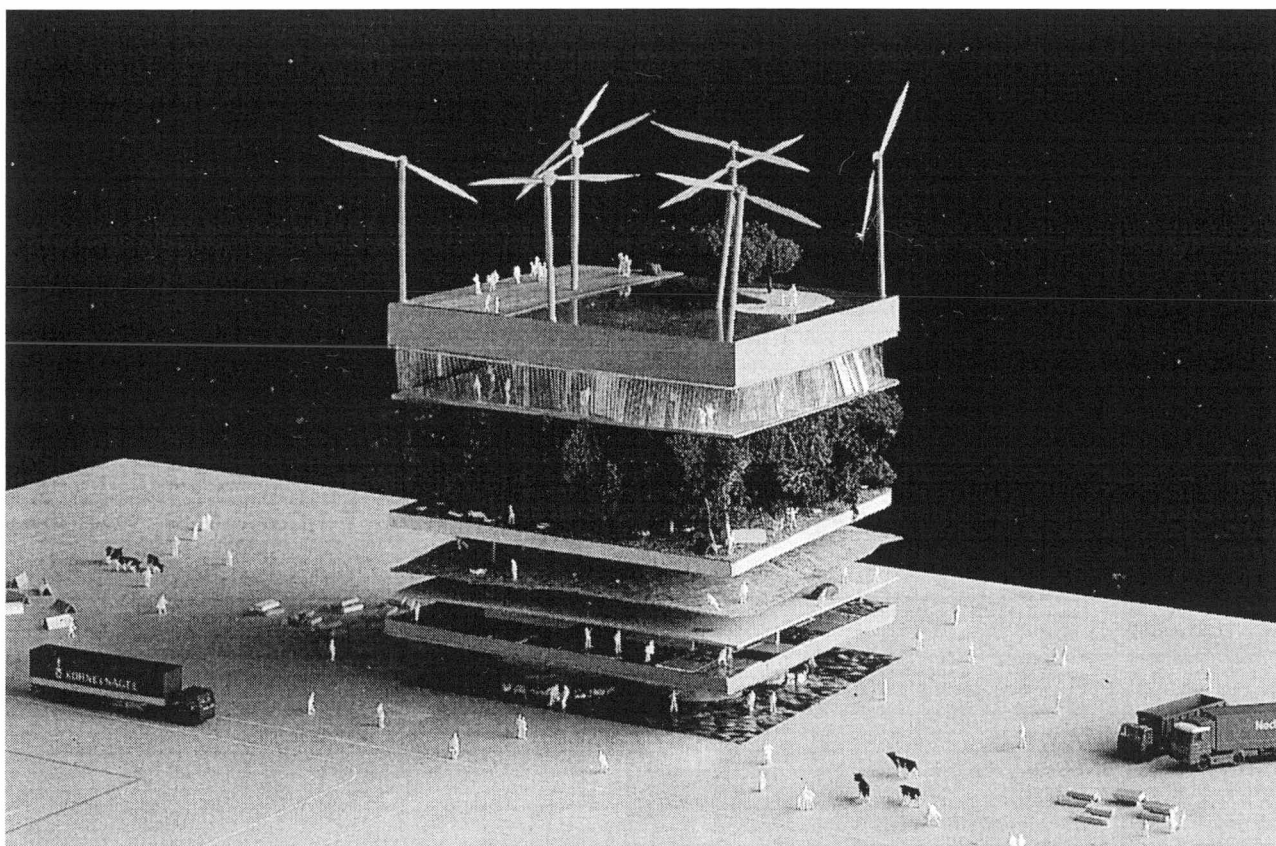
Architekci swoje rozważania na temat przedmiotu konkursu przeprowadzili w bardzo logiczny i konsekwentny sposób. Holandia jest krajem niezwykle gęsto zaludnionym i niezwykle precyzyjnie zagospodarowywanym. Jej mieszkańcy w ciągu wieków nauczyli się ujarzmić przyrodę, a w szczególności kontrolować morską linię brzegową, kształtując ją według swoich potrzeb i możliwości. Architekci, przewidując stałe powiększanie się liczby ludności Holandii, zadali pytanie o możliwość ekspansji użytkowych powierzchni kraju – w zakresie nie tylko architektury, ale również środowiska naturalnego – nie tylko w szersz, w stronę morza, ale również w górę, w formie ułożonych jedna nad drugą kondygnacji zawierających przestrzenie przeznaczone dla różnego rodzaju aktywności. *Takie rozwiązanie – pisali w opisie projektu – przywodzi na myśl wiele pytań o znaczeniu globalnym. Czy wzrastająca gęstość zaludnienia może współistnieć razem ze wzrostem jakości życia? Jakie warunki należy wypełnić zanim taki wzrost gęstości nastąpi? Jaką rolę w tym procesie będzie pełnić natura, rozumiana w każdy możliwy sposób?*²³²



Rys. 113.
Schematyczny przekrój budynku.

²³² MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.158.

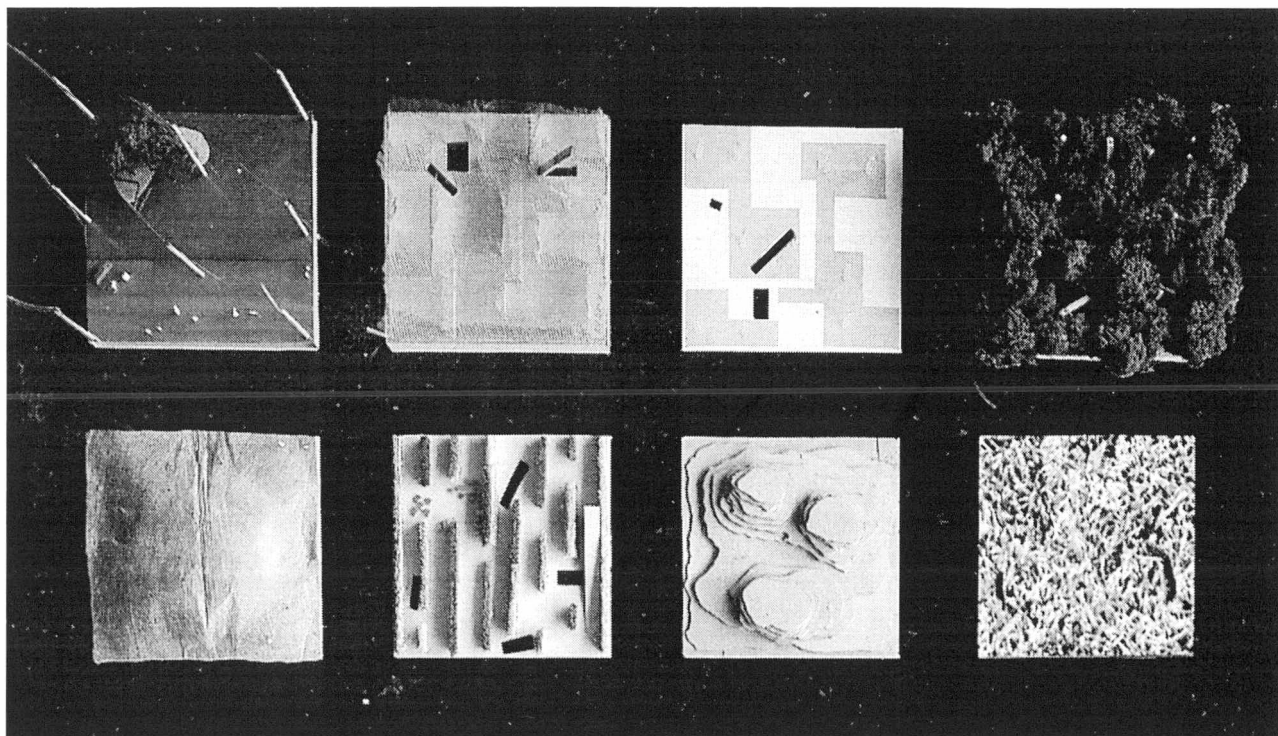
Architekci postanowili, opracowując swoją konkursową propozycję, odpowiedzieć na te pytania. Zaproponowali stworzenie syntetycznego, skumulowanego w jednym miejscu naturalnego krajobrazu. Bardzo obszerną – w porównaniu z sąsiednimi – działkę conceptualnie podzielili na osiem identycznych kwadratów, wypełnili je różnego rodzaju krajobrazami spotykanymi w Holandii, a następnie poukładali je jedno nad drugim, tworząc kilkukondygnacyjną, prostopadłościenną, wysoką na niemal 40 m strukturę. Pierwotnie architekci wyodrębnili z holenderskiego krajobrazu dwadzieścia kilka jego charakterystycznych składników, ostatecznie do swojej propozycji konkursowej używając tylko kilku. Jezioro z pływającą wyspą i kilkoma wiatrakami znalazło się na samej górze, pod nim umieszczono platformę wypełnioną deszczem, jeszcze niżej las, potem wielką, pustą w środku muszlę, następnie piętro pełne kwiatów, i w końcu, na samym dole, nieregularną w swym kształcie grocie²³³. Ułożenie poszczególnych warstw krajobrazowych nie było powodowane w najmniejszym stopniu względami estetycznymi, lecz wyłącznie technicznymi. *Pawilon holenderski stał się – napisali architekci – precyzyjną mieszanką natury i techniki podkreślającą ludzką zdolność do stworzenia natury sztucznej: natura i technologia nie muszą się wzajemnie wykluczać, mogą się raczej wzajemnie wspomagać*²³⁴. Zlokalizowane na górze jezioro nawadniane miało być pompowaną z dołu budynku wodą, a energia elektryczna potrzebna do pracy pomp miała być czerpana z poruszających śmigła wiatraków wiatrów. Spływająca z jeziora woda miała stworzyć piętro niżej ścianę deszczu, który, opadając jeszcze niżej, nawodnić miał korzenie drzew. Płynąc w dół woda schłodzić miała następnie umieszczone w wielkiej muszli audytorium, by potem, na kolejnej kondygnacji, zrosić rosnące kwietne rabaty i, już na samym dole, także porastające mchem ściany groty.



Rys. 114.
Makieta budynku – wersja konkursowa.

²³³ Nie wykorzystano m.in. uprawnego pola, ośnieżonej góry, monotonna w swym wyrazie szklanych szklarni, moreny lodowej, pastwiska dla krów, silnie wiejącego wiatru, nadmorskiej plaży, pola golfowego i zabudowy mieszkaniowej.

²³⁴ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.158.



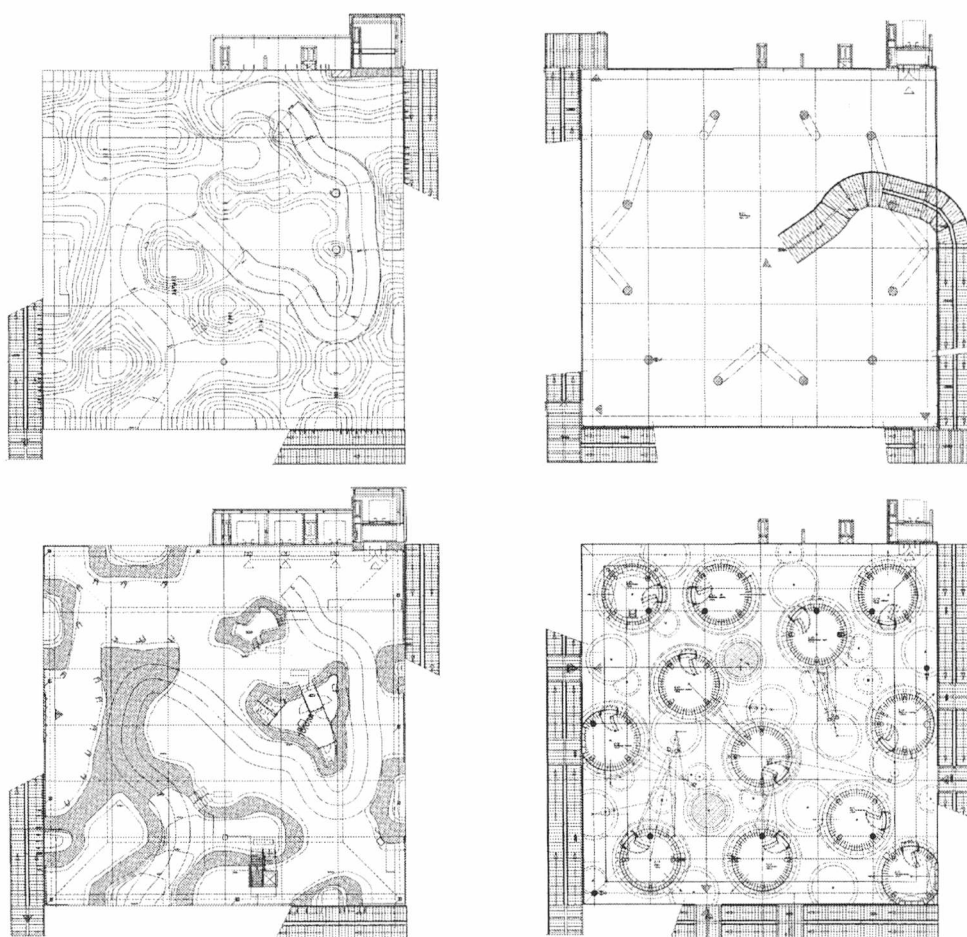
Rys. 115.
Poszczególne kondygnacje budynku.

Zrealizowany obiekt zmienił nieco ten schemat. Kwadratowe platformy o powierzchni 1 000 m² pozostały, z powodów konstrukcyjnych zrezygnowano jedynie z muszli zastępując ją kondygnacją o abstrakcyjnym wyrazie wielkich stożkowatych kształtów, a salę audytorijną umieszczono na kondygnacji przedostatniej, tej przewidzianej jako kondygnacja deszczu. Dodano piętro podziemne, w którym umieszczono administrację i do którego doprowadzono światło dzienne dzięki zagłębieniu otaczającego terenu. Każda kondygnacja stała się krajobrazem odseparowanym od pozostałych, całkowicie – gdyby pominąć względy technologiczne – niezależnym i autonomicznym. Każda miała swój specyficzny przestrzenny charakter i swoją ukształtowaną w zależności od potrzeb wysokość, każda mogła być wymieniona – jeżeli byłoby to technologicznie możliwe – na dowolną inną. Każda też miała swoją własną elewację i swój własny system konstrukcyjny:

1. Warstwa podziemna była wykończoną czerwoną cegłą i wspartą kilkoma rzędami słupów kondygnacją zawierającą pomieszczenia administracyjne i pomocnicze umieszczonych dookoła zlokalizowanego dookoła rdzenia budynku korytarza.
2. Warstwa zerowa, usytuowana na poziomie gruntu, była pofalowaną, żelbetową platformą – grota, która nieregularnym kształtem swych ścian zapewniała sztywność całemu budynkowi. Ściany te spryskano gruboziarnistym tynkiem, a wewnątrz umieszczono punkt gastronomiczny i kilka toalet. Płaszczyznę na krawędzi budynku przecięto, a jej organiczna forma stała się elewacją tej kondygnacji. By spotęgować przestrzenne wrażenia, w grocie umieszczono wijącą się w górę pochylnię, która prowadziła na wyższą kondygnację.
3. Warstwa pierwsza była kondygnacją ze wszystkich najniższą, na której przy naturalnym i sztucznym oświetleniu hodowano żółte kwiaty. Umieszczone na balustradach oddzielających kwadratową platformę od świata zewnętrznego tworzyły jednocześnie elewację tej warstwy. By dopełnić wyrazu tej kondygnacji, strop nad kwiatami również pomalowano na żółto.
4. Warstwa druga była kondygnacją w swym wyrazie niezwykle abstrakcyjną, skonstruowaną w sensie architektonicznym i strukturalnym z wielu nieregularnie rozmieszczonych walców o przekroju trapezu. Pomalowane na beżowo walce służyły jako gigantyczne donice dla korzeni

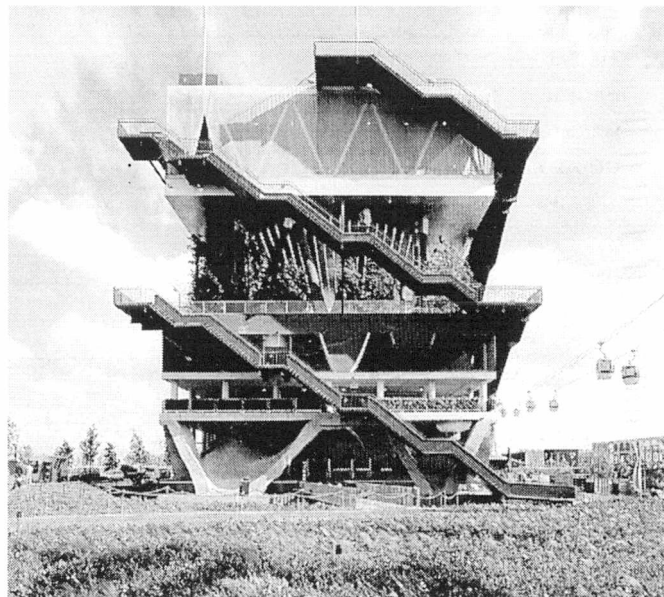
rosnących na wyższej kondygnacji drzew, a jednocześnie były ekranami multimedialnych prezentacji dotyczących Holandii. Architekci wiele z donic usytuowali na krawędzi platformy, „przecinając” je niewidzialną granicą prostopadłościennej bryły budynku i przecięcia te, razem ze stropem, malując na kolor brązowy.

5. Warstwa trzecia miała największą wysokość. W warstwie tej umieszczono drzewa oświetlone – podobnie jak żółte kwiaty dwie kondygnacje niżej – światłem zarówno naturalnym, jak i sztucznym. Podtrzymujące strop 12 pionowych i diagonalnych stalowych słupów zamaskowano drzewną korą, tak że znikły one nieomal zupełnie na tle żywych pni i zielonego listowia. Pomiedzy drzewami zasadzono trawę i wytyczono ścieżki, zaś powyżej poprowadzono serię schodów i platform, które pozwoliły – podobnie jak w grocie na poziomie zerowym – spotęgować przestrzenne wrażenia. Elewację tej kondygnacji stanowiła po prostu ściana lasu.
6. Warstwa czwarta była kondygnacją, w której umieszczono trzy owalne sale audytoryjne. W ich ścianach ukryte zostały regularnie rozmieszczone stalowe słupy, zaś na zewnątrz, na kwadratowym obwodzie całej kondygnacji, sale otoczone zostały kratownicą i stalową siatką, po której płynęła woda. Siatka stanowiła szarą, półprzezroczystą elewację tej kondygnacji, przebicia przez nią wykonano nie jako standardowe prostokąty drzwiowe, ale jako trójkąty, po których pochyłych krawędziach w sposób naturalny spływała woda.
7. Warstwa najwyższa piąta była dachem całego budynku, na którym umieszczono taras widokowy, kilka generujących energię elektryczną wiatraków oraz jezioro wraz zarośniętą trawą wyspą, w której zlokalizowano pomieszczenie dla ważnych gości i która była balastem neutralizującym poziome siły parcia wiatru.



Rys. 116.
Rzuty budynku.

Dla estetycznego odbioru budynku wygląd elewacji pojedynczych warstw nie miał większego znaczenia. Architektom zależało na ich jak najbardziej kontrastowym zestawieniu, na uzyskaniu możliwie surrealistycznego efektu końcowego. *Hannover nie ma elewacji jako takiej* – mówił Jacob van Rijs²³⁵. Zamiast niej była otwarta przestrzeń wielu różnych kondygnacji jakby wycięta – bez żadnej refleksji nad proporcjami, kształtami i przestrzennymi relacjami – z większej architektonicznej struktury. Powstał budynek jednocześnie niezwykle sztuczny i naturalny – rezultat wielu teoretycznych rozważań MVRDV. Przemieszczenie naturalności przyrody i sztuczności budowlanych aktywności człowieka i zastosowanych technik zmanifestowane zostało w najbardziej neutralnej formie, w prostopadłościanie o podstawie kwadratu. *Natura zaaranżowana na wielu poziomach* – napisali architekci – *jest zarówno przedłużeniem istniejącej przyrody, jak i niezwykle tego sztucznego procesu symbolem. Jest też wielopoziomową przestrzenią publiczną rozumianą jako przedłużenie istniejących przestrzeni publicznych. [...] Dzielenie przestrzeni i jej zestawienie na wielu poziomach w ekspozycji holenderskiej sprawia, że budynek otoczony zostaje przestrzennymi zdarzeniami i innymi manifestacjami kulturalnymi. Staje się monumentalnym i wielopoziomowym parkiem. Przybiera charakter happeningu*²³⁶.



Rys. 117.
Zrealizowany budynek.

Wytyczona na pozostawionym przez architektów terenie ścieżka prowadząca do wejścia umożliwiła ogląd budynku z dużej odległości. Zabierająca zwiedzających na ostatnią kondygnację winda zapewniła bardzo szybkie doświadczanie różnorodności poszczególnych pięter. Seria schodów i schodzących w dół ramp pozwoliła na proces odmienny, na powolne poznawanie charakteru każdej z warstw, powstałego nie dzięki tradycyjnemu projektowaniu, ale dzięki konceptualnemu w swym charakterze podejściu do zagadnień coraz większej gęstości zaludnienia i coraz lepszych technik budowlanych i infrastrukturalnych. Pawilon holenderski stał się jedną z najważniejszych atrakcji na światowej wystawie EXPO 2000. *Dzięki tej wysoce efektywnej, oszczędzającej przestrzeń metodzie budowania* – napisano w oficjalnym albumie omawiającym wystawę – *Holendrzy zaprezentowali niemal każdą stronę ich codziennego życia, jednocześnie w niezwykle praktyczny sposób, na bardzo ograniczonej powierzchni, ilustrując temat EXPO Ludzkość – Natura – Technologia*²³⁷.

²³⁵ Wywiad z MVRDV: *City Limits*, Metropolis maj 1999, s.101.

²³⁶ *MVRDV 1991-1997*, El Croquis 86, Madryt 1997, s.158.

²³⁷ Hatje Cantz, *Architektur Architecture, EXPO 2000*, Ostfildern 2000, s.154.

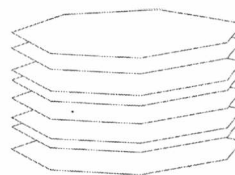
4.3.1.3.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas

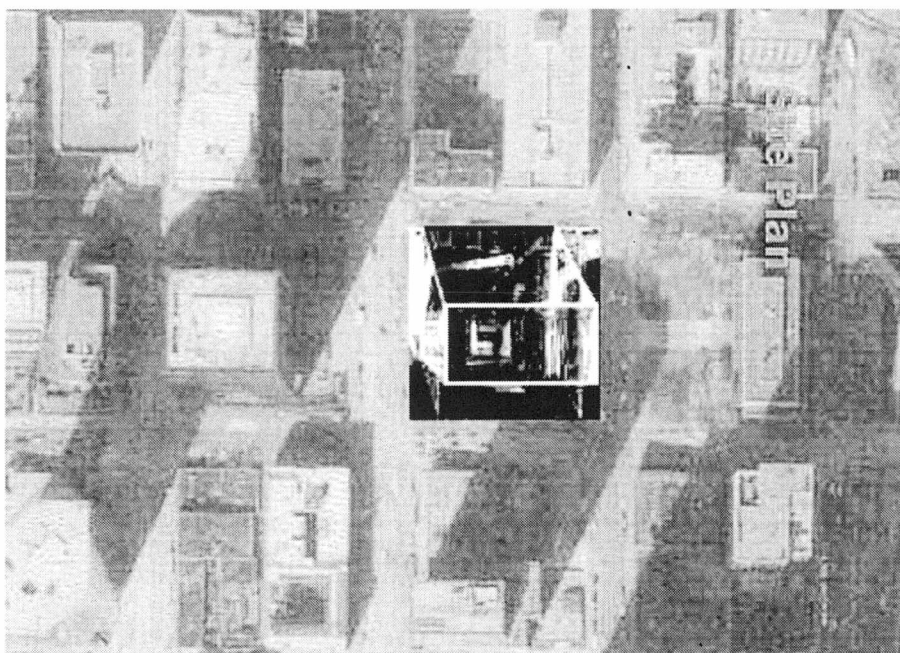
Biblioteka Miejska, Seattle, USA

1999-2004

konkurs międzynarodowy, 1 nagroda i realizacja



Trzecim przykładem podgrupy *warstwy wertykalne* jest projekt Biblioteki Miejskiej w Seattle autorstwa Rema Koolhaasa. Projekt ten nagrodzony został pierwszą nagrodą w międzynarodowym konkursie. Usytuowana w samym centrum największego miasta amerykańskiego stanu Waszyngton, nowa biblioteka stać miała pośród prestiżowych wysokościowców mieszczących banki i hotele. Kwadratowa, pochylona w kierunku południowym działka widokowo otwierała się – o ile pozwalały na to sąsiednie wieżowce – na międzystanową autostradę, ośnieżoną górę Rainier i zatokę Elliot. Dla władz Seattle miała to być biblioteka XXI wieku, docelowo w roku 2025 mieszcząca nie tylko wielki zbiór 1.4 miliona książek, ale również wszelkie inne – już istniejące i mające powstać w przyszłości – nośniki informacji. Miała być przede wszystkim *nowa* w najgłębszym tego słowa sensie. *W czasach – pisał Koolhaas w opisie towarzyszącym projektowi – gdzie informacja może być dostępna w każdym miejscu, to współistnienie wszystkich mediów, profesjonalizm w ich przekazywaniu i w ich współdziałaniu sprawią, że biblioteka będzie prawdziwie nowa*²³⁸. Ta nowość miała zostać zmanifestowana również na zewnątrz, w tradycyjnie rozumianej architekturze biblioteki. Ponad 35 000 m² powierzchni i prawie 200 miejsc parkingowych w podziemnym garażu miały zostać umieszczone w budynku wizualnie wyjątkowym.

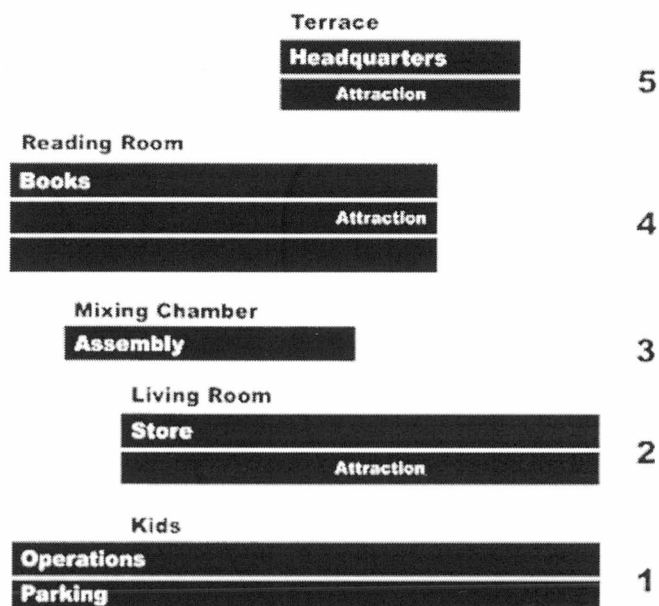


Rys. 118.
Sytuacja.

Dla Koolhaasa zadany program biblioteki był zbyt zróżnicowany, wręcz chaotyczny. Architekt, jeszcze przed przystąpieniem do projektu, przeanalizował wiele z niedawno powstałych bibliotek, poszukując w nich zrozumienia dla wymogów współczesności oraz elastyczności wobec obecnych i przyszłych rozwiązań technicznych charakterystycznych dla przechowywania i udostępniania informacji. Według Koolhaasa odwiedzane biblioteki były zbyt elastyczne, pozbawione wyrazistego charakteru przestrzennego. Ich wnętrza stanowiły najczęściej wielkie

²³⁸ www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.

powierzchnie, na których w każdym miejscu mogło zdarzyć się wszystko. W Seattle Koolhaas wolał raczej poszukać elastyczności nie całego budynku, ale raczej jego mniejszych części. *Bardziej możliwa do przyjęcia strategia – pisał – podzieli budynek na departamenty przeznaczone i wyposażone do pełnienia konkretnych obowiązków. Elastyczność będzie mogła istnieć w obrębie każdej części, pozostając bez wpływu na inne departamenty*²³⁹. Wspomniane przez Koolhaasa części jako elementy architektoniczne zdefiniowane miały zostać już na zawsze, zmienna miała być ich tylko zawartość.



Rys. 119.
Analiza i przegrupowanie programu.

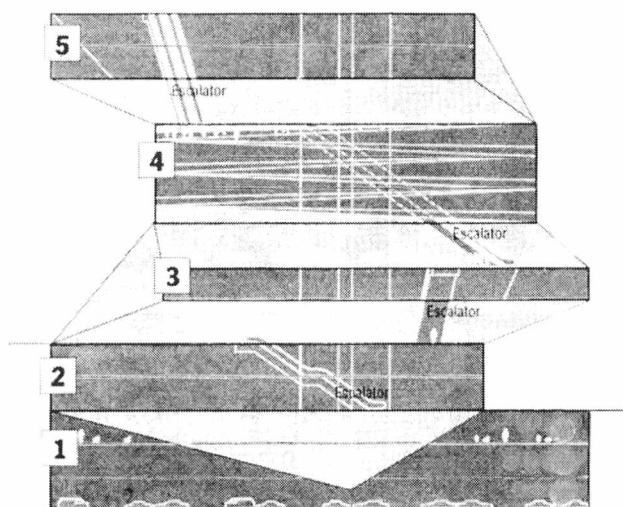
Proces projektowy zaczął się zatem od gruntownej analizy programu. Przestrzenie czytelni, magazynowe, administracyjne, pomocnicze i techniczne – wyszczególnione w formie wielostronicowego wykazu pomieszczeń poszczególnych oddziałów biblioteki – przegrupowano w celu uzyskania jak największej efektywności wykorzystanej powierzchni²⁴⁰. Podobne do siebie funkcje, w programie rozbite na szereg małych pomieszczeń, zgromadzono obok siebie, tworząc w ten sposób kilka głównych zespołów funkcjonalnych. Zespoły te – nazwane przez architekta *Platformami* – miały charakter niepubliczny, służący obsłudze przestrzeni ogólnodostępnych, a ich przyjęte gabaryty wynikały bezpośrednio z ilości programu i racjonalnych zasad jego organizacji. Ponieważ wszystkie platformy zaprojektowane zostały dla unikalnych w skali budynku funkcji, różniły się wymiarami, liczbą kondygnacji i aranżacją wnętrza. „Zawieszone” w przestrzeni Seattle wytworzyły między sobą pustki będące przestrzeniami publicznymi, przeznaczonymi na najbardziej podstawowe i reprezentacyjne funkcje biblioteki.

*Naszą pierwszą reakcją – pisał Koolhaas w komentarzu do projektu – były „kombinowanie” i konsolidacja pozornie nie dającej się kontrolować wielkiej liczby programów i mediów. Poprzez przyporządkowanie podobnych sobie części stworzyliśmy pięć platform, [...] które zostały zdefiniowane architektonicznie i wyposażone w celu wykonania z góry określonego zadania. [...] Przestrzenie usytuowane pomiędzy nimi są jak giełdowe parkiety, na których bibliotekarze informują i stymulują, i na które swój wpływ ma każda platforma, tworząc przestrzenie dla pracy, interakcji, zabawy i czytania*²⁴¹.

²³⁹ www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.

²⁴⁰ Co pokazane zostało na sugestywnie opracowanych graficznie diagramach.

²⁴¹ www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.



Rys. 120.

Schematyczny przekrój: 1 – *Parking*, 2 – *Staff Floor* (piętro obsługi), 3 – *Assembly* (zgromadzenie), 4 – *Books* (książki), 5 – *Headquarters* (administracja).

Pięć masywnych platform nie wisiało jednak w budynku jedna nad drugą, podobnie jak to się dzieje w klasycznym biurowcu ograniczonym czterościenną elewacją. Koolhaas poprzysuwał je względem siebie, w przestrzeniach ogólnodostępnych tworząc w ten sposób różne warunki doświetlenia światłem dziennym i w odpowiedni sposób dozując widoki na autostradę, górę, zatokę i fragmenty miasta. W ten sposób powstała forma budynku: dynamiczna kompozycja naprzemiennie zawieszonych ciężkich prostopadłościanów i lekkich w wyrazie pustek, nanizanych na jeden wspólny trzon technologiczno-komunikacyjny i pokrytych skomplikowaną w swej geometrii nośną powłoką. Według architekta było to *pięć masywnych elementów dryfujących w chmurze bardziej spontanicznych aktywności*²⁴².

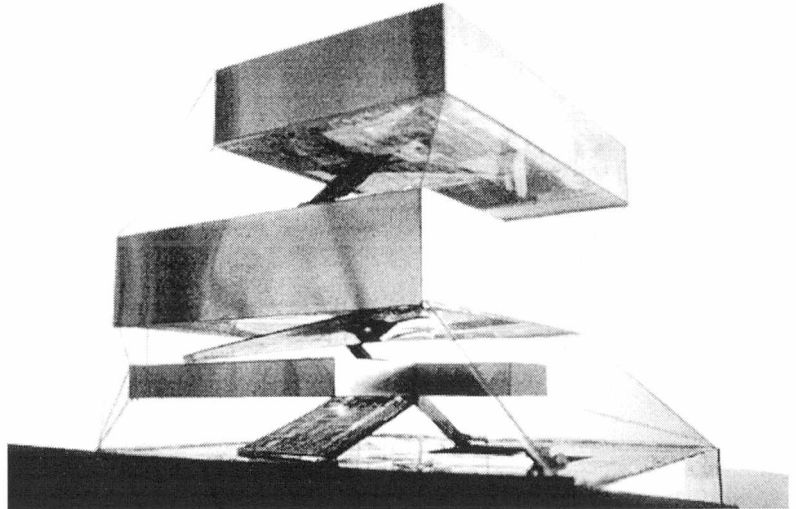
Platformy, patrząc od dołu, umieszczono w następującej kolejności:

1. Najniższa, całkowicie zakopana w ziemi platforma pierwsza, nazwana przez Koolhaasa słowem *Parking*, mieściła obsługiwane od ulicy i usytuowane na kilku kondygnacjach miejsca postojowe dla prawie 200 samochodów i pomieszczenia techniczne. Na stropie *Parkingu* umieszczono *Kids Library*, czyli bibliotekę dziecięcą i bezpośrednio dostępne z zewnątrz audytorium na 275 miejsc.
2. Platforma druga – *Staff Floor* – była blokiem służącym obsłudze całej biblioteki, zawierającym w sobie pomieszczenia obsługi i magazyny literatury popularnej. Na górze drugiej platformy umieszczono – oprócz głównej informacji, punktu gastronomicznego i innych podstawowych funkcji – *Living Room*, czyli część reprezentacyjną biblioteki i jednocześnie salon Seattle, bezpośrednio przylegający do placu przed wejściem do Sądu Stanowego.
3. Trzecia Platforma – *Assembly* – mieściła w sobie wszystkie pomieszczenia związane z nowymi mediami elektronicznymi i nowymi technologiami przekazywania informacji oraz wielozadaniowe pomieszczenia pracy wspólnej i salę konferencyjną. Na szczycie tej platformy zlokalizowano *Mixing Chamber*, miejsce, gdzie pracę znalazłaby największa liczba bibliotekarzy gotowych w każdej chwili pomóc czytelnikowi w przeszukiwaniu bibliotecznych katalogów.
4. Platforma czwarta – *Books* – była ortogonalną w swej formie i wysoką na trzy kondygnacje spiralą gromadzącą przez lata główną część książkowych zasobów biblioteki i pokazującą w ten sposób rozwój zbiorów bibliotecznych. Taka przestrzenna – oparta na systemie szerokich ramp – kompozycja prostopadłościanu miała spowodować większą efektywność pracy bibliotekarzy, zaś książki w ten sposób nie byłyby usytuowane tylko w jednym dziale tematycznym, ale w kilku jednocześnie. Powyżej tej platformy umieszczono *Reading Room*, główną czytelnię, która

²⁴² www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.

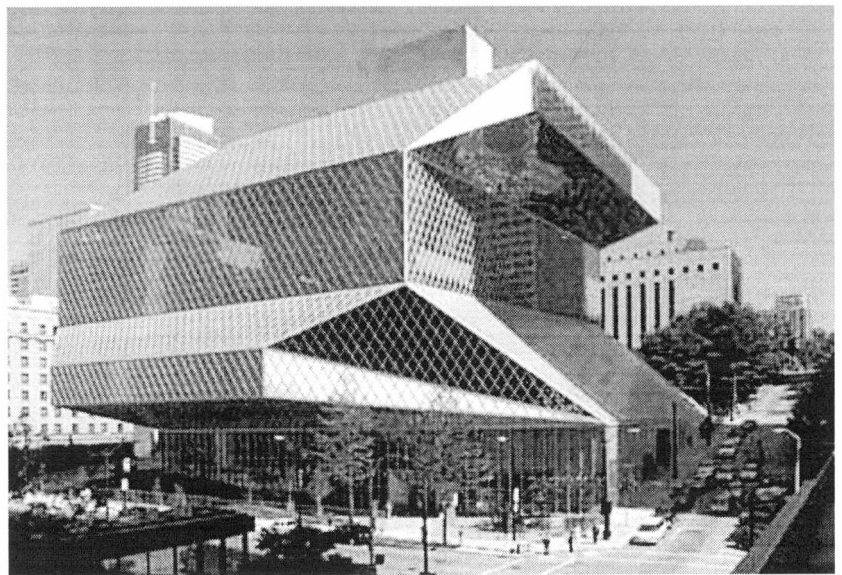
miała stać się najważniejszą przestrzenią biblioteki przeznaczoną do indywidualnej pracy i jednocześnie, według słów architekta, najwyższej położoną w Seattle przestrzenią publiczną.

5. Ostatnią platformą było dwukondygnacyjne *Headquarters*, czyli administracja obsługująca bibliotekę. Na jej szczycie zlokalizowano taras dachowy.



Rys. 121.
Model ideowy.

Z zaprojektowanych 15 pięter Biblioteki Miejskiej w Seattle 12 znajdowało się powyżej poziomu terenu. Wszystkie platformy oraz przestrzenie między nimi, obsługiwane kilkoma windami oraz zespołem ruchomych schodów, stworzyły formę niezwykle dynamiczną, ukształtowaną nie według preferencji estetycznych architekta, ale w wyniku analizy i rekonfiguracji programu oraz stosownie do urbanistycznego otoczenia. Jak podsumował Koolhaas: *Dzięki genetycznej modyfikacji nałożonych na siebie pięter typowego amerykańskiego wysokościowca, budynek jawi się jednocześnie jako wrażliwy (pochylenia [szklanej elewacji], które wpuszczają niecodzienne ilości naturalnego światła tam, gdzie to potrzebne), jako kontekstualny (każda ze stron inaczej reaguje na swe urbanistyczne otoczenie), i jako ikoniczny²⁴³.*

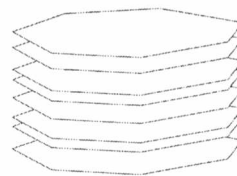


Rys. 122.
Zrealizowany budynek.

²⁴³ www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.

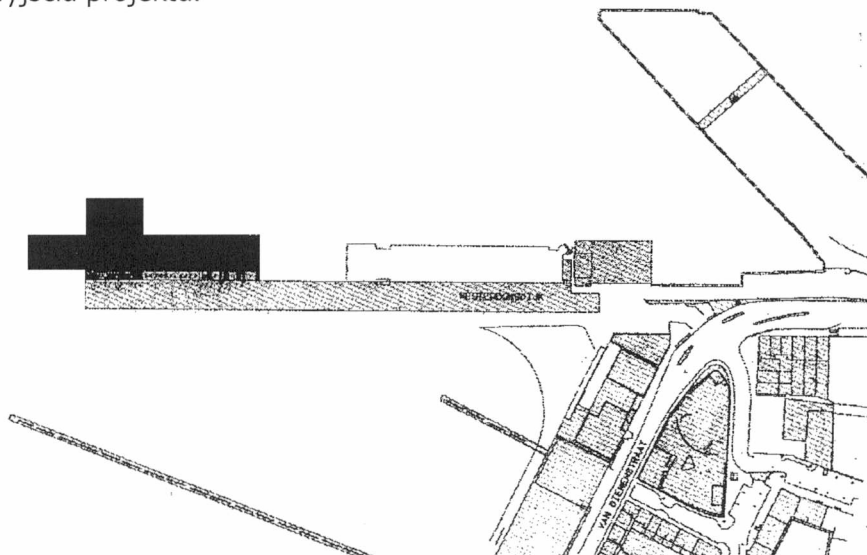
4.3.1.4.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
budynek mieszkalny Silodam, Amsterdam, Holandia
1995-2002
konkurs krajowy, 1 nagroda i realizacja



Czwartym przykładem podgrupy *warstwy wertykalne* jest projekt budynku mieszkalnego Silodam w Amsterdamie opracowany przez architektów z grupy MVRDV. Projekt ten wybrany został do realizacji w wyniku krajowego konkursu. Wysunięta na północ keja Westerdoksdijk na wodach kanału Het IJ w Amsterdamie była lokalizacją jak na zabudowę mieszkaniową niezwykle. Tylko kilka minut marszu od ścisłego centrum miasta oraz panoramiczne widoki na końcu cypla były głównymi zaletami przyszłego budynku. Znajdujący się u nasady cypla XIX-wieczny, masywny ceglany silos był pozostałością przemysłowej historii tego fragmentu Holandii, czasów, gdy duża część wymiany handlowej odbywała się właśnie w tym kanale. Projekt nowego budynku miał stać się częścią szeroko zakrojonej i realizowanej przez wiele lat polityki rządu holenderskiego budowy dużej liczby mieszkań w celu zaspokojenia obecnych i przyszłych potrzeb mieszkaniowych.

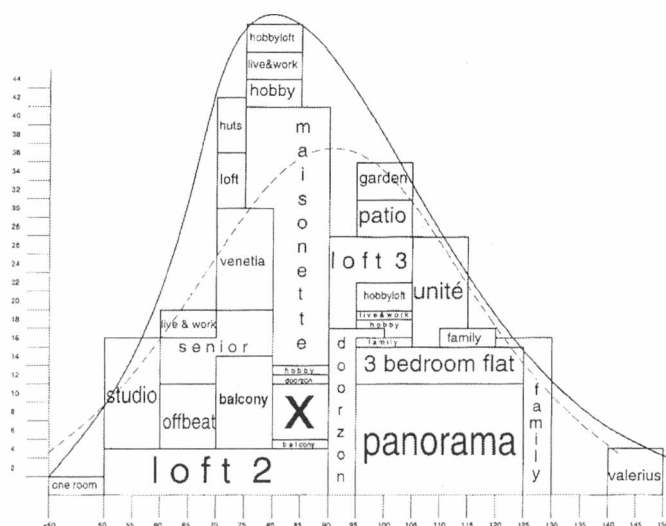
Budynek miał być podobnie masywny jak istniejący już od ponad wieku i stojący obok działki silos. Od uczestników konkursu organizatorzy wymagali zaprojektowania około 160 mieszkań, którym, już w dużo mniejszym stopniu, towarzyszyć miały biura, przestrzenie komercyjne i przestrzenie publiczne. Ten dość duży program architektom na początku kojarzyć mógł się z wielkim prostopadłościanem wypełnionym kondygnacjami takich samych mieszkań i elewacją ozdobioną rzędami takich samych okien. MVRDV nie chcieli jednak stworzyć budynku monotonnego. Przeprowadzona przez nich analiza rynku – preferowanego przez potencjalnych nabywców wielkości i rodzaju mieszkania – wykazała wielkie zróżnicowanie. Fakt ten stał się punktem wyjścia projektu.



Rys. 123.
Sytuacja.

Po wygraniu konkursu architekci odbyli serię oficjalnych spotkań prezentując możliwości swojego projektu. Swoje szacunki dotyczące liczby, metrażu i rodzaju różnych mieszkań przedstawili w formie wykresów przypominających krzywą Gaussa. Poszczególne typy domostw uszeregowali według ich prawdopodobnej popularności i potrzebnej do ich realizacji powierzchni. Najmniej proponowali mieszkań małych, jednopokojowych i bardzo dużych. Najwięcej – mieszkań trzypokojowych, z patiem, balkonem lub z zewnętrznym ogrodem, jednoprzestrzennych loftów i mieszkań dwukondygnacyjnych. Wszystkie typy mieszkań stanowiły bardzo zróżnicowaną masę

programową, która umieszczona została w dużym prostopadłościanie, swoimi gabarytami dostosowanym do sąsiedzkiego silosa – długim na 130 m, szerokim na 20 m i wysokim na 10 kondygnacji.



Rys. 124.
Szacunkowe zapotrzebowanie na poszczególne typy mieszkań.

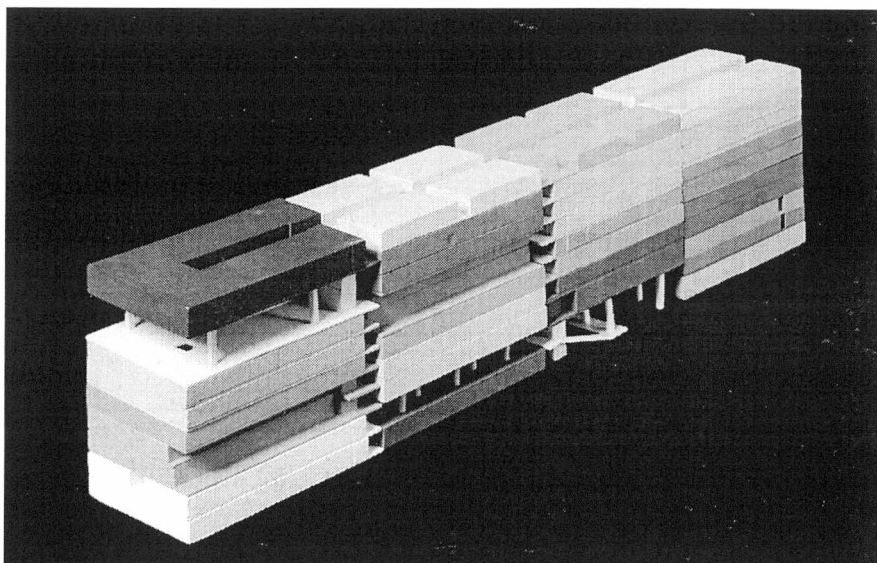
Architekci masę programową zdecydowali uporządkować według przyjętego ortogonalnego systemu. Całą bryłę podzielili na cztery równe, zdylatowane od siebie części, a te z kolei zróżnicowali na poszczególnych kondygnacjach odmiennymi mieszkaniami. *Różne typy przestrzeni mieszkalnych* – napisali w opisie projektu – *stworzyły „małe sąsiedztwa”*. Grupy 4-8 mieszkań tego samego rodzaju stały się rozróżnialne dzięki jednakowemu materiałowi zastosowanemu w ich strefie wejściowej i dzięki szczególnej barwie korytarzy i galerii²⁴⁴. Ta różnorodność – w czasie wędrówki po budynku – jest zauważalna od razu. Dłgie przestrzenie doprowadzające mieszkańców do własnych mieszkań są żółte, czerwone, zielone lub jeszcze inne w swoim wykończeniowym kolorze. Podkreślają przyjętą strategię funkcjonalnego konstruowania budynku, który z jednej strony stanowi umieszczoną w wielkim prostopadłościanie mozaikę typologiczną, a z drugiej strony jest także obiektem powiązanym bardzo subtelną relacją z portowym charakterem miejsca. Relacja ta opisana została w publicznym komentarzu do budynku: *Silodam* (silo *znaczy* *silos*, *dam to pomost, grobla*) MVRDV na angielski tłumaczy jako *housing silo*, czyli dosłownie: *silos mieszkaniowy*. Nazwa ta niewątpliwie odwołuje się do historii miejsca, ale to tylko po części uzasadnia takie sformułowanie. Silos znaczeniowo kryje w sobie gigantyczną masę, to po prostu „pojemnik” na dużą porcję materii. W przypadku tego okazałych rozmiarów kontenerowca, to jednak nie objętość bryły usprawiedliwia ową zbitkę słowną. *Silodam* to przede wszystkim silos pełen rozwiązań, zatrząsienie typologii i ich kombinacji w przestrzeń²⁴⁵.

LOFTS	H U T S	PATIO	MAISONNETTE
GYMNASIUM	HOBBY	X-HOUSE	OFF-BEAT 3 ROOM
PANORAMA	UNITE	BALCONY	PANORAMA
PANORAMA	SENIOR	SENIOR	GARDEN HOUSE
HOBBY	STUDIOS	LIVE & WORK	DOORZON
VALERIUS PLEIN	STUDIOS	WORKLOFT	3 BEDROOM FLAT
VENETIAN WINDOW	HALL+ TRAY	MARINA	FAMILYHOUSE
	STORAGE		LIVE & WORK LOFT

Rys. 125.
Przekrój ideowy.

²⁴⁴ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.94.

²⁴⁵ Katarzyna Głazewska, *To nie jest statek*, Architektura & Biznes 1/2003, s.27.



Rys. 126.
Model ideowy.

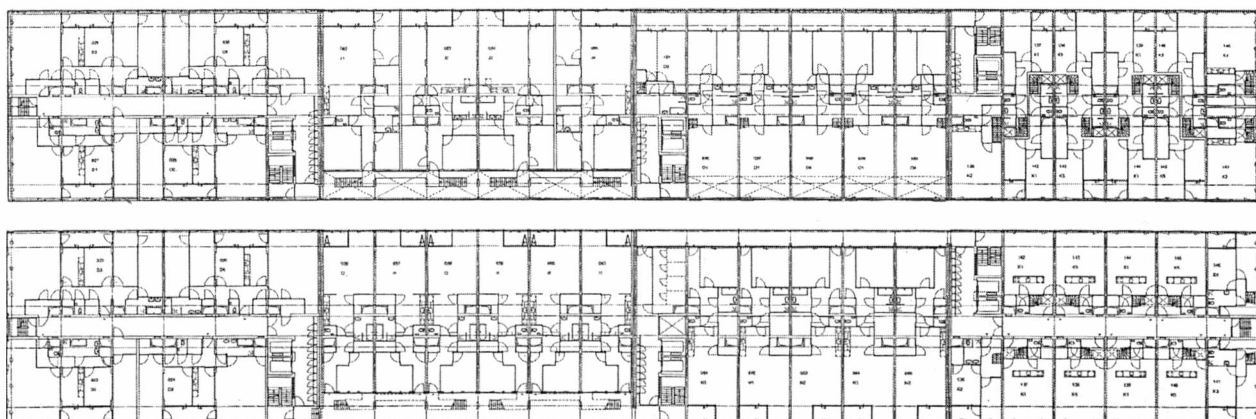
Tę typologiczną różnorodność architekci wyrazili również na zewnątrz budynku. Ich projektowy wysiłek skierowany został nie w stronę tradycyjnego, opartego na przesłankach estetycznych komponowania prostokątnej elewacji, ale w kierunku szczerzej – jak to tylko było możliwe – manifestacji przyjętej strategii rozmieszczenia poszczególnych składników programu: zespołów różnego rodzaju mieszkań, owych „małych sąsiedztw”. Każde z sąsiedztw otrzymało własny plastyczny wyraz, wyraźnie wyodrębniony na tle innych grup mieszkaniowych. Zastosowane materiały miały być jak najbardziej ze sobą kontrastujące, wstawione okna możliwie różne pod względem powierzchni, proporcji, rytmu rozmieszczenia, sposobu otwierania i zabarwienia ślusarki. Kolory od szarego do jaskrawo pomarańczowego i jasnożółtego, materiały od falistej i trapezowej blachy aż do drewna i prasowanej sklejk – wszystko to wyrazić miało ideę budynku i jego marketingową strategię. *Budynek można postrzegać – wspominali architekci – jako „zamrożony” rezultat długich negocjacji, a w konsekwencji także jako obraz politycznej i ekonomicznej sytuacji w Amsterdamie końca XX wieku*²⁴⁶.



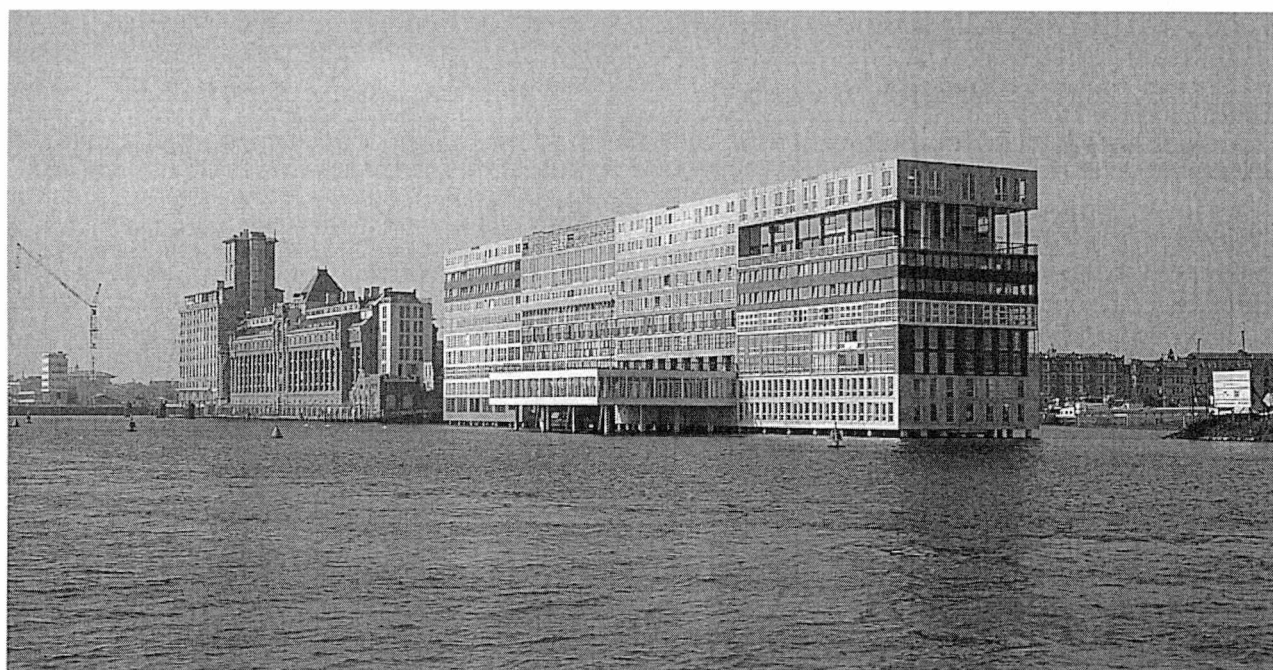
Rys. 127.
Zrealizowany budynek.

²⁴⁶ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.141.

Oczywiście kolory na fasadzie nie mogły zaspokoić wzrastającej wśród Holendrów – jak twierdzą architekci – potrzeby indywidualności i odróżnienia się od innych ludzi. *Oprócz zróżnicowanego wykończenia elewacji – napisali w opisie projektu – i usytuowania każdego mieszkania w budynku – które już same w sobie czynią każde z nich odmiennym – różnice występują również w orientacji wobec stron świata i w proporcjach. Do nich zaliczyć należałoby: szerokość (5-15 m), głębokość (połowa budynku, cały budynek, diagonalnie przez dwa piętra), konstrukcja (nośne ściany i słupy), przestrzenie zewnętrzne (galerie, balkony, patia), wysokości pomieszczeń (2.8 m i 3.6 m w świetle), warstwach (jedna lub dwie), dostępności (korytarz, galeria, mostek, schody), liczby pokoi (1-5), relacja pomiędzy poszczególnymi piętrami i różnego rodzaju okna²⁴⁷.* Silodam stał się zatem zawartym w prostokątnym kształcie zestawem odmiennych stylów zamieszkiwania, zespołem czterech odmiennych budynków wypełnionych różnego rodzaju typologiami mieszkaniowymi, których umiejscowienie w obiekcie dla jego ogólnego wyrazu pozbawione było zupełnie znaczenia.



Rys. 128.
Przykładowe dwa rzuty budynku.



Zrealizowany

Rys. 129.
budynek.

²⁴⁷ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.94.

4.3.1.5. Podsumowanie

Przeanalizowane 4 projekty należące do podgrupy *warstwy wertykalne* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela wskazuje na ich najbardziej kluczowe cechy. Udowadnia, że jedna matryca może być źródłem wielu różnych efektów architektoniczno-przestrzennych.

4.3.1.1. SITE – James Wines		budynek mieszkalny metropolia, USA	projekt studialny
Program. domy jednorodzinne handel usługi przestrzenie biurowe pomieszczenia rekreacyjne	Podział programu. Program podzielono na dwie grupy: • funkcję mieszkalną, • pozostałe funkcje. Matryca. Struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dopasowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Składająca się na bryłę wielopiętrowa struktura tworzy regularną, przestrzenną ramę. Utworzone w jej wnętrzu przestrzenie są na tyle wysokie, by pomieścić standardowej wysokości domy jednorodzinne. Rozmieszczenie programu. Wewnątrz bryły umieszczono wszystkie elementy programu. W pobliżu poziomu terenu zlokalizowano funkcje ogólnodostępne, zaś wielopiętrową przestrzeń powyżej udostępniono inwestorom indywidualnym pod zabudowę jednorodzinną. Wnętrze. Wewnątrz budynek przyjmuje formę wielopiętrowego zespołu podmiejskich krajobrazów, w których w swobodny sposób zlokalizowano elementy programu. Krajobrazy te – zamiast niebem – przykryte są znajdującymi się powyżej kolejnymi kondygnacjami. Elementy programu (domy jednorodzinne) mogą przyjąć dowolną formę. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem, na którego bokach widoczny jest w formie horyzontalnie zorientowanych krawędzi rysunek wszystkich kondygnacji. Na nich umieszczone zostały bardzo zróżnicowane w swojej estetyce domy jednorodzinne.	
4.3.1.2. MVRDV		Pawilon Holenderski Hannover, Niemcy	projekt konkursowy zrealizowany
Program. biura pomieszczenia pomocnicze grota z barem szklarnia z kwiatami przestrzeń multimedialna las 3 audytoria jezioro taras widokowy pomieszczenie VIP wiatraki	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie kwadratu, przestrzennie zaczynający się poniżej poziomu terenu, wysokością dostosowany do pełnienia funkcji dominanty w otaczającej przestrzeni. Wykorzystanie matrycy. Składająca się na bryłę wielopiętrowa struktura tworzy nieregularną, przestrzenną ramę, w której poszczególnych składowych pomieścić można składniki programu. Rozmieszczenie programu. Wewnątrz bryły umieszczono wszystkie elementy programu. Każda kondygnacja przeznaczona jest na osobną funkcję. Wszystkie funkcje powiązane są ze sobą w sensie ekologicznym. Wnętrze. Wewnątrz budynku poszczególne elementy programu przyjmują różne, bardzo od siebie odmienne formy. Każda kondygnacja jest inna od pozostałych. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem, na którego bokach widoczny jest w formie poziomych krawędzi rysunek wszystkich kondygnacji. Na kondygnacjach stoją bardzo zróżnicowane elementy wyposażenia poszczególnych funkcji.	

4.3.1.3. OMA – Rem Koolhaas		Biblioteka Publiczna Seattle, USA	projekt konkursowy zrealizowany
Program. parking pomieszczenia techniczne biblioteka dziecięca audytorium pomieszczenia obsługi magazyny zwarte informacja punkt gastronomiczny szatnia przestrzeń reprezentacyjna sale pracy wspólnej sala konferencyjna sale multimedialne magazyny otwarte czytelnia główna czytelnie indywidualne administracja taras	Podział programu. Program znacznie przegrupowano, tworząc bloki podobnych w swojej funkcji pomieszczeń (np. biura, magazyny). Matryca. Struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.	Ukształtowanie bryły. Zdeformowany prostopadłościan o podstawie kwadratu, wysokością dopasowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Ortogonalna bryła składająca się z serii nałożonych na siebie prostopadłościanów o prostokątnych podstawach, oddalonych od siebie w pionie i poprzesuowanych w poziomie (w celu uzyskania specyficznych warunków oświetlenia światłem dziennym i uzyskania pożądanych otwarć widokowych). Prostopadłościany mają od jednej do trzech kondygnacji, utworzone pomiędzy nimi przestrzenie są bardzo wysokie. Rozmieszczenie programu. Wewnątrz prostopadłościanów umieszczono wszystkie podobne do siebie funkcje serwisowe biblioteki, w przestrzeniach pomiędzy prostopadłościanami – wszystkie funkcje ogólnodostępne. Wnętrze. Wewnątrz każdy prostopadłościan jest zaaranżowany inaczej niż pozostałe. Przestrzenie pomiędzy prostopadłościanami różnią się między sobą z powodu ich odmienności, różnych kątów nachylenia szklanych elewacji i inaczej zorientowanych otwarć widokowych. Elewacje. Budynek jest zdeformowanym prostopadłościanem pokrytym jednorodną, błyszczącą elewacją, której wszystkie pionowe ściany kryją za sobą funkcje serwisowe, zaś ściany pochylone – funkcje publiczne. Nie zrealizowano pierwotnej koncepcji, w której prostopadłościany miały być nieprzezroczyste, zaś przestrzenie między nimi – całkowicie transparentne.	
4.3.1.4. MVRDV		Silodam Amsterdam, Holandia	projekt konkursowy zrealizowany
Program. różne mieszkania biura usługi restauracja przystań motorówek	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na dominującą rolę funkcji mieszkaniowej i jej typologiczne zróżnicowanie. Matryca. Struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, gabarytem dopasowany do sąsiedniego budynku. Wykorzystanie matrycy. Podział budynku na 4 prostopadłościenne części. Podział każdej części na kilka nałożonych na siebie, jedno-, dwu- lub trzykondygnacyjnych bloków wypełnionych mieszkaniami różnego typu. Rozmieszczenie programu. W każdy z bloków wstawiono grupę podobnych typologicznie mieszkań. Funkcje usługowe umieszczono w jednym z bloków, funkcje rekreacyjne – w drugim, wysuniętym przed pierzeję budynku, przystań – w pustce powstałej po „wyjęciu” jednego z bloków. Wnętrze. Wewnątrz każdy z bloków składa się z grupy mieszkań i prowadzącego do nich korytarza. Każdy korytarz jest inny ze względu na przestrzenne zróżnicowanie mieszkań i zastosowany kolor wykończeniowy. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem pokrytym regularną kompozycją różnej wysokości i tej samej szerokości prostokątów wykończonych różnymi materiałami i wyposażonych w różnego rodzaju okna.	

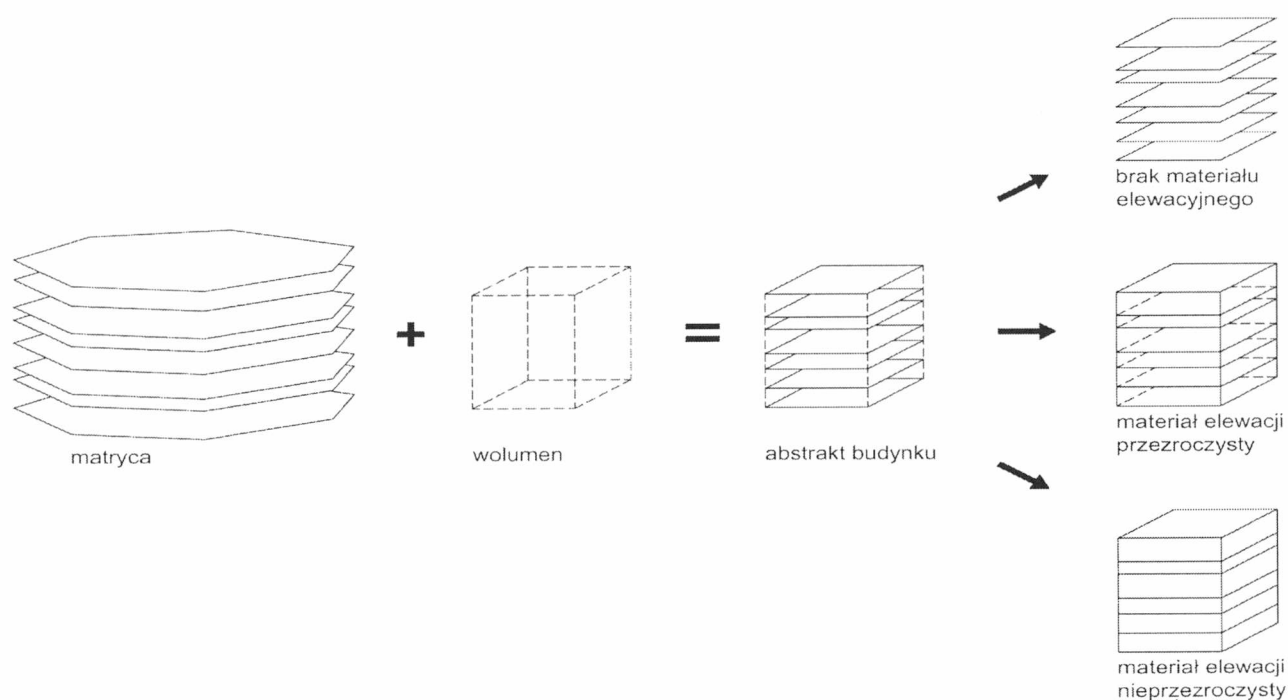
Tab. 08.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *warstwy wertykalne*.

Matrycą podgrupy *warstwy wertykalne* jest struktura położonych jeden nad drugim zróżnicowanych w charakterze pasów. Struktura ta dzieli wnętrze budynku na co najmniej kilka leżących jeden na drugim prostopadłościannych bloków funkcjonalnych. Wszystkie bloki mają powierzchnię równą powierzchni rzutu całego budynku, mogą być tej samej lub całkowicie różnej wysokości, mogą zawierać w sobie tylko jedną kondygnację lub kilka pięter. Wszystkie razem całkowicie wypełniają przyjęty na początku procesu projektowego wolumen, w niektórych przypadkach pozostawiając w nim puste przestrzenie. Bloki pod względem konstrukcyjnym mogą być wydzielone z tradycyjnej, wielopiętrowej struktury słupowej lub stanowić zespół przestrzennych kratownic albo inny system strukturalny.

Program budynku jest podzielony na mniejsze części, które – po przyjęciu przez każdą z nich prostopadłościennego kształtu – nakłada się na siebie. Przypisanie programu do prostopadłościanów jest najczęściej stałe. Każdy z bloków zaprojektowany jest według odrębnego schematu. Każdy może wewnątrz przyjąć dowolną konfigurację ułożenia funkcji, dowolne wykończenie materiałowe i kolorystyczne. Konfiguracja funkcji wewnątrz bloku może być dzięki decyzji architekta stała lub zmienna, zależna od czasowych wymogów użytkownika. Funkcje poszczególnych bloków mogą działać niezależnie od funkcji bloków sąsiednich lub też dopiero razem z nimi tworzyć użytkową całość.

Tak jak prostopadłościenny budynek składa się z również prostopadłościennych brył, tak prostokątna elewacja budynku składa się z mniejszych prostokątów. Prostokąty są bokami prostopadłościennych brył. Mogą być – w zależności od architektonicznego rozwiązania – albo odgródzone od otoczenia pełną ścianą lub szkłem, albo pozostawione bez żadnej bariery termicznej. Szkło może mieć różne zabarwienie, wtedy zadaniem poszczególnych kolorów jest zaznaczenie odmiennych funkcji. Podobnie pełna ściana może zostać pokryta różnego rodzaju i różnego koloru materiałami manifestującymi funkcjonalną odmienność każdej z brył. Gdy bryły pozbawione są bocznych ścian, wtedy poszczególne elementy programu – przybierające formę swobodnej konfiguracji brył lub różnego rodzaju wolno stojących mebli – stanowią o odmienności poszczególnych pięter/brył. Zawsze intencją architekta jest jak największe skonstrastowanie poszczególnych prostokątów na elewacji.



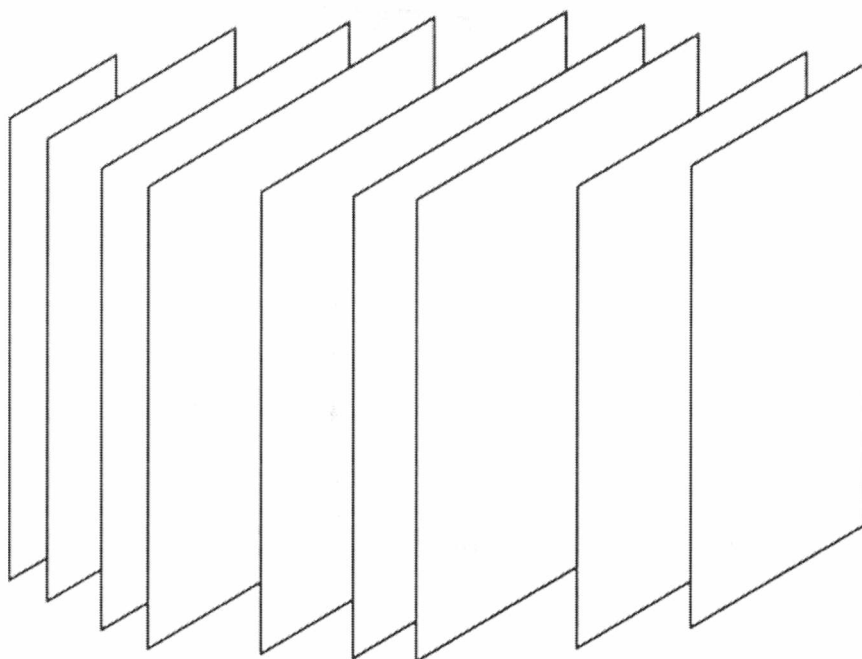
Rys. 130.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *warstwy wertykalne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

W przypadku projektowania opartego o programową strategię *warstwowania wertykalnego* rolą architekta jest podzielenie zadanego programu obiektu na mniejsze części, uformowanie z nich prostopadłościanów i złożenie ich jeden na drugi w taki sposób, aby stworzyć funkcjonalny, prostopadłościenny w kształcie budynek.

3.2.2. Warstwy horyzontalne

Drugą podgrupą grupy *architektura jako strategia geometryczna* są *warstwy horyzontalne*. Jej matrycą jest struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.



Rys. 131.
Matryca podgrupy *warstwy horyzontalne*: struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.

W podrozdziale tym omawiane będą 4 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. Park Miejski la Villette, Paryż, Francja – autor: OMA
2. Opera, Tokio, Japonia – autor: Bernard Tschumi
3. Dom Kod Kreskowy, Monachium, Niemcy – autor: MVRDV
4. Dom M, Nantes, Francja – autor: Actar Arquitectura

Szczegółowa analiza zaprezentowanych projektów – intencji autorów poszczególnych prac i osiągniętego w każdym przypadku efektu przestrzennego – stanowić będzie punkt wyjścia do sformułowania ogólnych wniosków dotyczących omawianej podgrupy.

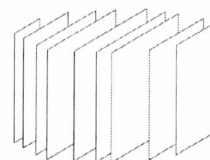
4.3.2.1.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas

Park Miejski la Villette, Paryż, Francja

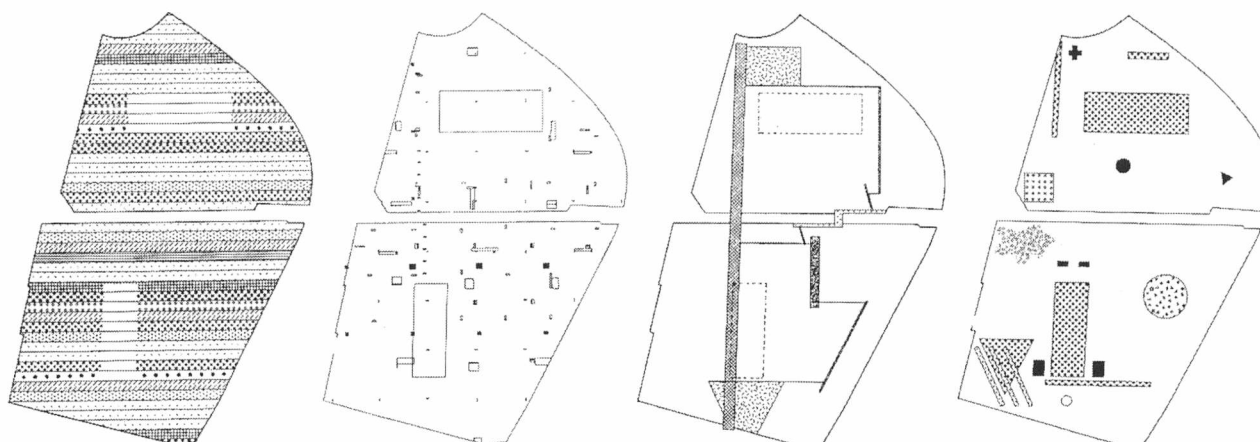
1982-83

konkurs międzynarodowy, 2 nagroda



Pierwszym przykładem analizowanej podgrupy *warstwy horyzontalne* jest projekt Parku Miejskiego la Villette w Paryżu wykonany w biurze Rema Koolhaasa. Projekt ten powstał z okazji międzynarodowego konkursu dotyczącego zagospodarowania terenów poprzemysłowych w pobliżu obwodnicy Périphérique. Konkurs był jednym z kilku zorganizowanych przez francuski rząd na ważne obiekty Paryża: Operę Bastylli, Wielki Łuk w dzielnicy La Défense, Instytut Świata Arabskiego. Działka przyszłego Parku La Villette była 125-akrowym terenem wcześniej zajętym przez rzeźnię, długim mniej więcej na 1 km i szerokim na 700 m, przeciętym w pół uregulowanym betonowym korytem strumieniem wody – Kanałem la Villette.

Pomimo swej nazwy teren, już po zrealizowaniu zwycięskiej pracy, nie miał stać się wyłącznie malowniczą kompozycją krajobrazową opartą na walorach przyrodniczych. Przeciwnie, warunki konkursu wymagały od uczestników zaprojektowania „Parku Urbanistycznego XXI wieku”, w którym swoje miejsce znalazłyby, oprócz elementów krajobrazowych, duże i małe obiekty o przeznaczeniu kulturalnym. Do już istniejących wielkich budynków Muzeum Nauki i wystawienniczej Grande Halle, dołączyć miały w przyszłości zespół Miasta Muzyki i hala koncertowa, a do tego jeszcze duża liczba mniejszych budynków takich jak: otwarte teatry, restauracje, galerie sztuki, warsztaty artystyczne, place zabaw, punkty opieki medycznej, tarasy widokowe oraz małe ogrody tematyczne, przy których kreacji liczyłaby się raczej inwencja nie krajobrazowa, ale kulturowa. Celem konkursu było wyłonienie architekta, który opracowałby wytyczne urbanistyczne i zbudował najważniejsze elementy parku, a do zbudowania pozostałych zaprosiłby innych architektów, projektantów krajobrazu i artystów²⁴⁸.



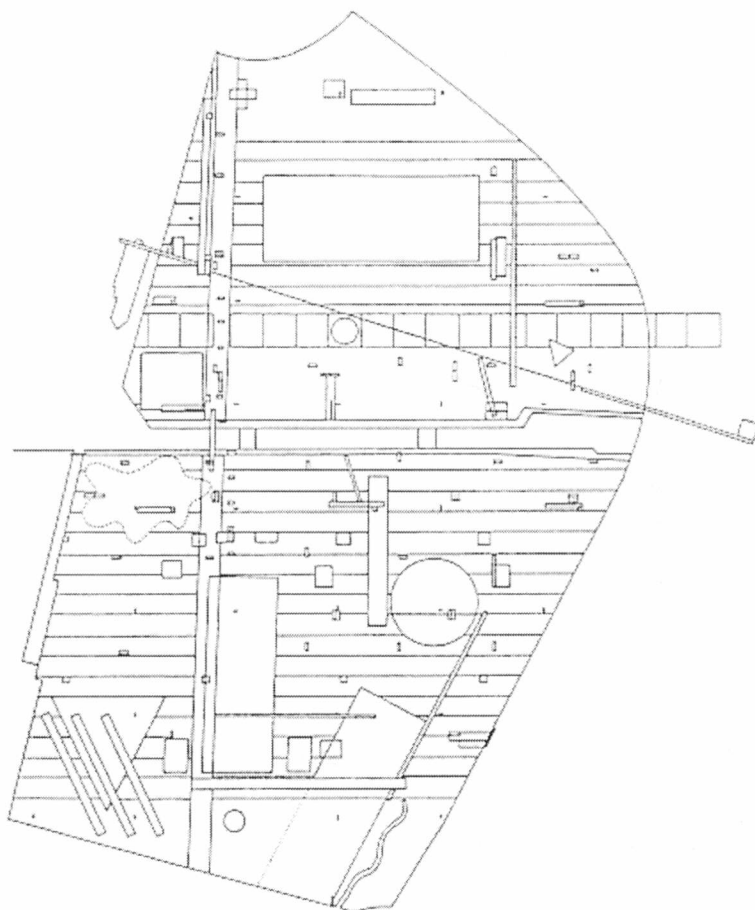
Rys. 132.

Schematy ideowe. Od lewej: Bands (pasy), Point Grids (siatki punktów), Access and Circulation (komunikacja), Final Layer (warstwa ostatnia).

Pierwszym krokiem Koolhaasa w pracy nad konkursem było zestawienie w formie graficznych bloków wymaganego programu i powierzchniowych możliwości działki. Nałożony na kształt wolnego terenu kwadrat wyrażający przyszłe funkcje pokazał, że przyszły park, pomimo nawet największych wysiłków projektowych, nie może być tylko i wyłącznie parkiem krajobrazowym, w którym roślinność grałaby najważniejszą rolę. Koolhaas pisał: *Jak diagram pokazuje, działka la Villette jest za mała, a program Parku la Villette jest za duży, by stworzyć park*

²⁴⁸ Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000, s.53.

w potocznym tego słowa znaczeniu. Park konwencjonalny jest repliką natury obsługiwaną przez minimalną liczbę urządzeń i budynków [...]; program Parku la Villette porównać można do lasu urządzeń społecznych zappełniających całą działkę. Tak więc na tym etapie byłoby nonsensem projektowanie parku w sposób szczegółowy. Przeczytaliśmy program jako sugestię, prowizoryczną listę pożądanых składników, która nie może być uznana za definitywną. Śmiało można powiedzieć, że w czasie funkcjonowania Parku jego program będzie się nieustannie zmieniał i dostosowywał do potrzeb. Im dłużej Park będzie użytkowany, tym bardziej jego zawartość będzie poddawana rewizji. Zatem sposób, w jaki będzie zaprojektowany, powinien być raczej „metodą”, która połączy w sobie specyficzność architektoniczną z nieokreślonością programową. Dlatego dla nas ten projekt nie jest zwykłym projektem, ale taktyką, która umieszczając na działce różne składniki programowe – włączając w to również roślinność – przyniesie maksymalny efekt, jednocześnie utrzymując (relatywnie) niezmienny charakter wizualny całości²⁴⁹.

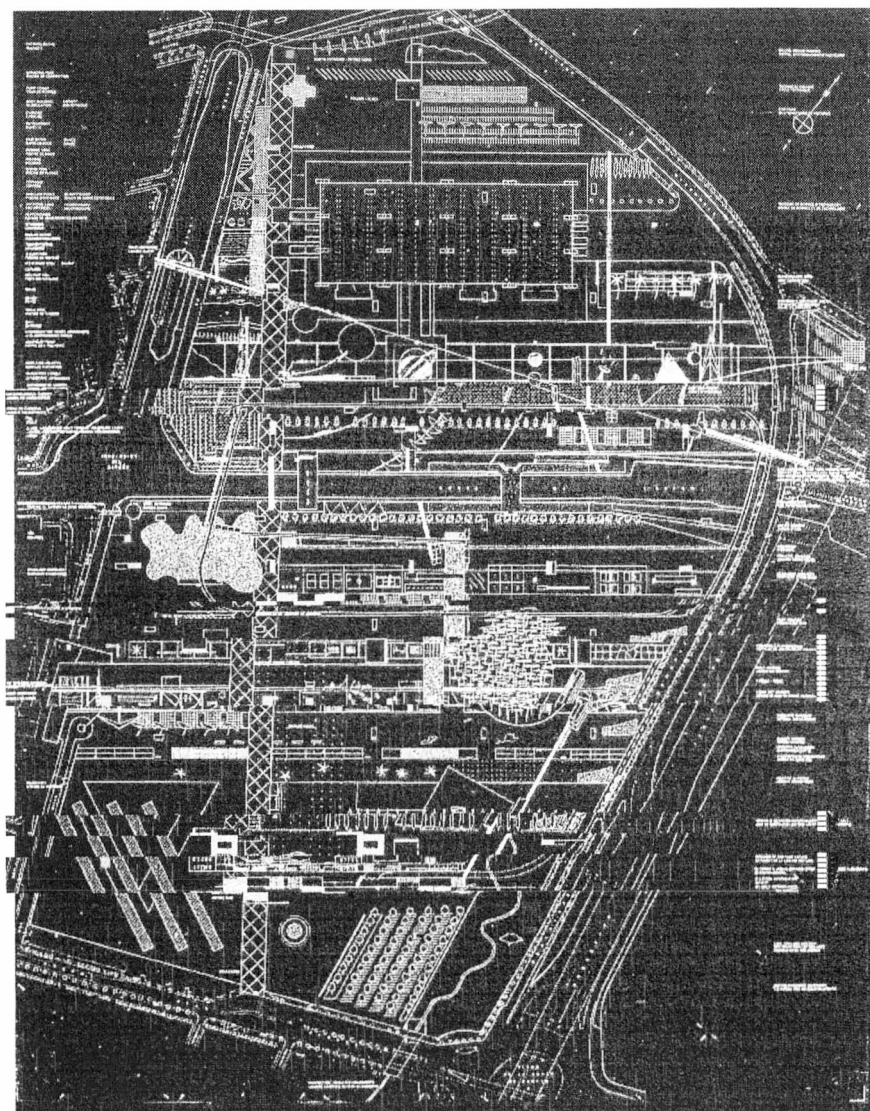


Rys. 133.
Końcowy schemat zagospodarowania działki.

Koolhaas podzielił cały program – ciągle jeszcze wyobrażony jako kolorowa plama na diagramie – na serię równoległych do siebie pasów reprezentujących poszczególne składniki programowe i następnie nałożył je na działkę. Ten wzór geometryczny stał się tylko i wyłącznie pretekstem to bardziej lub mniej świadomej zabawy z programem, który w ostatecznym rozrachunku na działce rozrzucony został w sposób zupełnie przypadkowy. Usunięcie jakiegokolwiek jego części, wstawienie nowej, zamiana miejsc już istniejących składników w ramach przyjętego reżimu geometrycznego – dla całościowego odczuwania Parku la Villette według projektu Koolhaasa nie miałyby żadnego znaczenia. Pasy zostały ustawione w kierunku wschód-zachód,

²⁴⁹ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.86.

równolegle do Kanału la Villette, który w ten sposób stał się kolejnym programowym pasem umieszczonym pośród wielu innych. Ich szerokości zostały zaprojektowane jako standardowe: 50 m było wymiarem podstawowym, który warunkowałby układanie sieci infrastrukturalnych potrzebnych do obsługi danego programu, 5, 10, 25 i 40 m były dodatkowymi wielkościami, na jakie każdy pas można było podzielić.



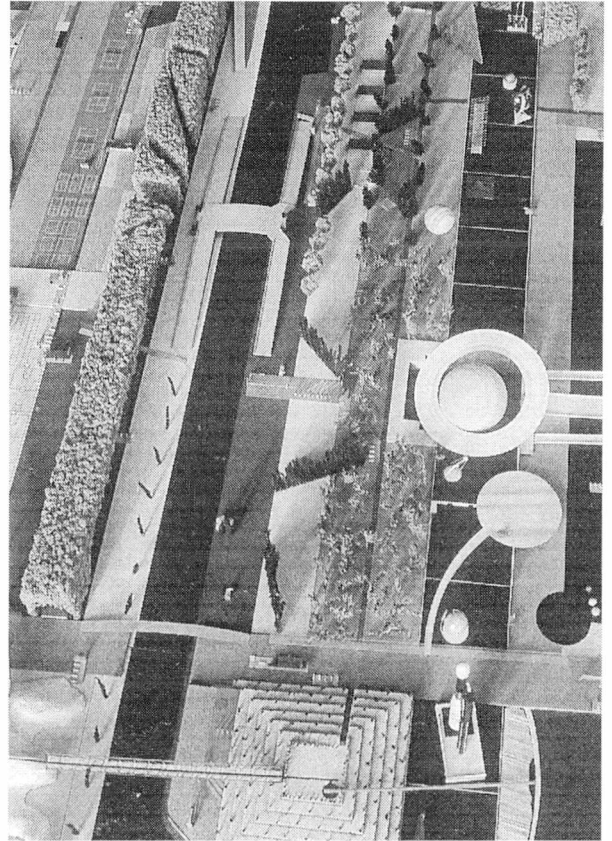
Rys. 134.
Zagospodarowanie działki.

Na tym etapie, przy założonej dyscyplinie projektowej, realizacyjnej i użytkowej, projekt właściwie był już skończony. Rola architekta kończyła się na graficznym zapisie aranżacji dostępnego terenu i roli niemalże biernego obserwatora przyszłych, subiektywnych i od niego niezależnych wydarzeń. Koolhaas pisał: *Najważniejszą zasadą nieokreśloności programowej jako koncepcji formalnej jest to, żeby wszelkie zmiany, modyfikacje i przesunięcia nie były w stanie zniszczyć pierwotnej hipotezy. Esencją konkursu stał się problem, jak w miejskich warunkach zarządzać wszelkiego rodzaju niezwykle dynamicznymi aktywnościami i jak, przy ich pomocy, wygenerować nowe, nieprzewidziane zupełnie wydarzenia*²⁵⁰.

Wymagane przez program małe i duże obiekty architektoniczne oraz powiązania komunikacyjne architekt postanowił rozwiązać na osobnych warstwach i – w celu uzyskania

²⁵⁰ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.86.

końcowego rezultatu uwzględniającego wszystkie konkursowe wymogi – ostatecznie nałożyć te warstwy na siebie. Warstwy były rozpatrywane niemalże niezależnie, ich nałożenie i wzajemne oddziaływanie miało stanowić dodatkową cechę projektu, wartość niespodziewaną, może nawet niebezpieczną.



Rys. 135.
Fragment modelu.

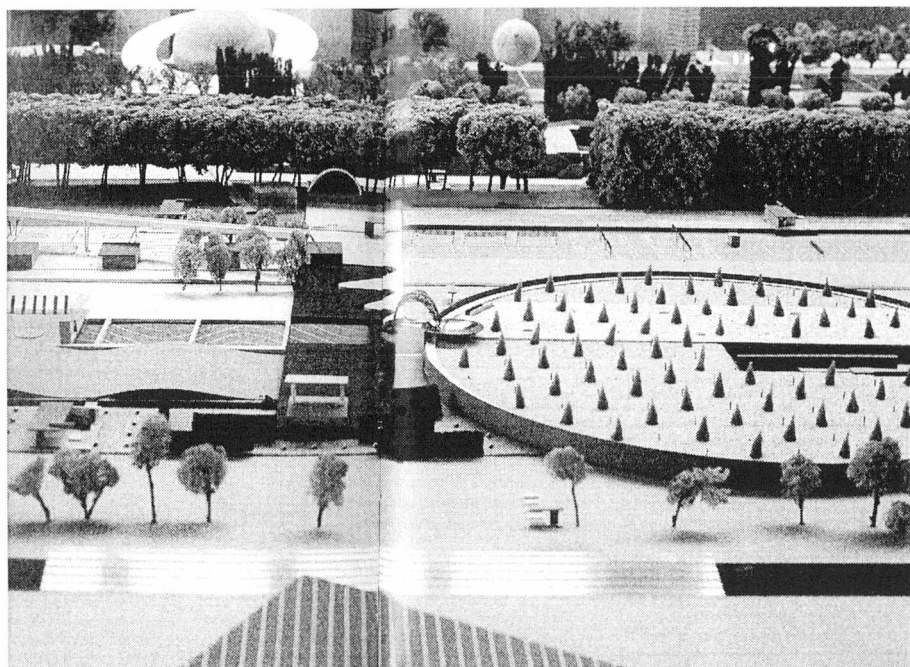
Drobne w swej skali, punktowe obiekty programowe stanowiły więc drugą, po rzędzie pasów nazwanym *The Bands*, warstwę, którą z kolei opisano nazwą *Point Grids*, czyli siatką punktów. 11 kiosków, place zabaw (z których 50% rozmieszczono w programowych pasach, a pozostałe 50% potraktowano indywidualnie), 30 punktów sprzedaży pamiątek, 15 punktów gastronomicznych oraz 5 dużych i 25 małych placów przeznaczonych na pikniki – rozłożono na przyszłym Parku la Villette według wzoru matematycznego biorącego pod uwagę wielkość działki i wymaganą liczbę obiektów. Nie miało znaczenia, w którym pasie dany obiekt się znajdzie, Koolhaasa nie interesowało, czy w jego pobliżu, dzięki rozważaniom matematycznym, umieszczony zostanie obiekt podobny. *Ponieważ park, jako całość, jest podzielony na pasy* – pisał sam autor – *to zdarzyć się może, że poszczególne elementy przynależne do Point Grids znajdą się w różnych strefach programowych, będąc pod wpływem lub samemu wpływając na charakter miejsca, w którym będą umieszczone; np. kiosk w strefie x będzie różny od kiosku w strefie y, nawet jeżeli obydwa wykonane będą według tego samego projektu. Przypadkowa bliskość elementów należących do różnych siatek stworzy również przypadkowe [...] konstelacje, które wokół siebie stworzą unikalną atmosferę. [...] Siatki punktów składać się będą z kompozycyjnych permutacji serii identycznych, mocnych, kolorowych i rozpoznawalnych elementów, które [w pewnym sensie] zaśmiecą działkę²⁵¹.*

²⁵¹ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.87.

Trzecią warstwą była siatka powiązań komunikacyjnych nazwana *Access and Circulation*, czyli dostęp do działki i jej wewnętrzna komunikacja. Jej głównym składnikiem był Bulwar, który biegł z południa na północ po zachodniej części Parku la Villette i który przecinał każdy z pasów programowych zapewniając jednocześnie dostęp do najważniejszych obiektów usytuowanych w jego obrębie. Na jego obydwu końcach swoje miejsca znalazły wejścia do Parku, wyposażone w sporych rozmiarów place. Z 25 metrów swojej szerokości około 5 m zawsze miało być zadaszone. Drugim głównym składnikiem trzeciej warstwy była swobodna kompozycja ścieżek i placów usytuowanych po wschodniej części Parku, na którą nanizane miały być kolejne małe obiekty architektoniczne: amfiteatry, siedziska, szachownice, trybuny. Trzecim składnikiem warstwy komunikacyjnej miała być ścieżka usytuowana nad Kanałem la Villette i łącząca ze sobą środkowe części Bulwaru i Promenady.

Ostatnia warstwa, *Final Layer*, miała zawierać w sobie te wszystkie elementy programu – zarówno planowane, jak i już istniejące – których duże rozmiary lub unikalność *a priori* wykluczały z warstwy pasów czy też warstwy siatek. *Relatywna regularność i neutralność pierwszych trzech warstw* – pisał architekt w opisie projektu – *tworzą kontekst, na tle którego te elementy zyskują swoje znaczenie*²⁵². Średniej wielkości obiekty, takie jak sfera Muzeum, rakieta Ariany czy też Rotonde des Vétérinaires, oraz obiekty duże, takie jak już istniejące Muzeum Nauki i Grande Halle oraz dopiero projektowane Łaźnie, Okrągły Las i Miasto Muzyki, swoje miejsca na planie Parku znalazły w sposób swobodny, daleki od jakichkolwiek przesłanek wynikających z otoczenia Parku.

W opisie do projektu cały proces jego powstawania jest dokładnie opisany, każda z warstw pokazana jako osobny rysunek – kompozycja niemalże abstrakcyjna, piękna na swój, daleki od architektonicznego języka, sposób. Kończącym akordem powstawania projektu było nałożenie wszystkich warstw na siebie. Efektem – prawdziwa płatanina placów, ścieżek i obiektów, pełna zaskakujących powiązań funkcjonalnych i niespodziewanych rozwiązań przestrzennych. Jak podsumowywał sam Koolhaas: *Ani przez moment nie zamierzaliśmy zaprojektować krajobrazu do końca. Ograniczyliśmy się do wynalezienia pewnego schematu zdolnego pomieścić w sobie niekończącą się serię dalszych znaczeń i intencji, eliminującego niepotrzebne kompromisy, elementy zbędne i wszelkie sprzeczności*²⁵³.



Rys. 136.
Fragment modelu.

²⁵² Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.929.

²⁵³ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.87.

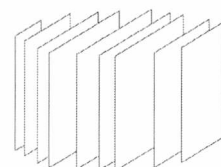
4.3.2.2.

Bernard Tschumi

Opera, Tokio, Japonia

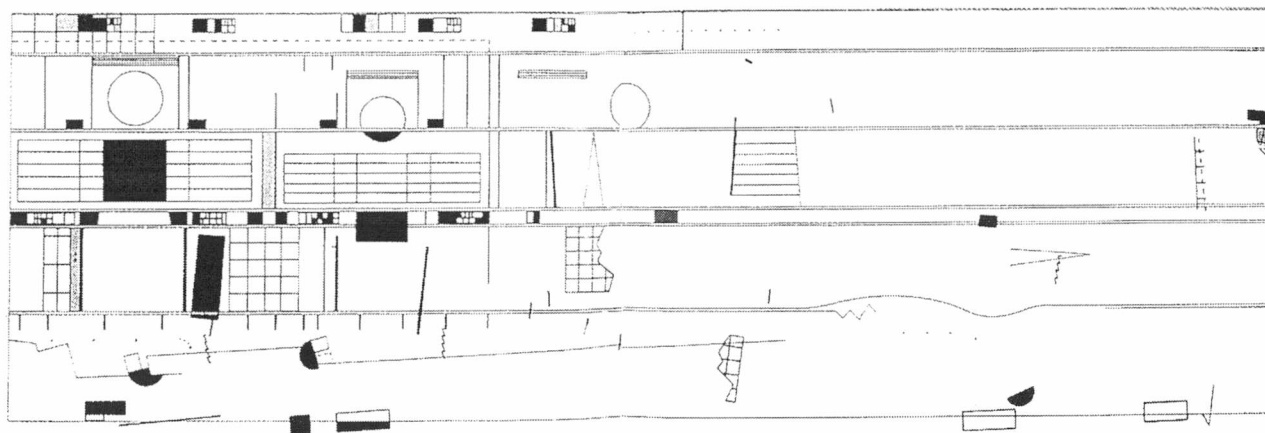
1986

konkurs międzynarodowy, 2 nagroda



Drugim przykładem podgrupy *warstwy horyzontalne* jest projekt nowej Opery w Tokio autorstwa Bernarda Tschumiego. Projekt ten wykonany został na międzynarodowy konkurs, którego celem było wyłonienie najlepszej propozycji architektonicznej budynku mieszczącego salę operową i salę teatru muzycznego wraz z towarzyszącymi im pomieszczeniami obsługującymi widzów, aktorów i administrację. Typowy – czyli chaotyczny – krajobraz japońskiej metropolii był w tym przypadku kontekstem miejsca. Rozległa i prostokątna działka znajdowała się w okolicy pozbawionej charakterystycznej architektury i dominującej funkcji. Dlatego Bernard Tschumi nie czuł potrzeby – w sąsiedztwie tak nieuporządkowanym, pozbawionym europejskich zasad urbanistycznych i europejskiego poczucia estetyki – kierować się w pracy nad konkursem tradycyjnie pojmowanymi kanonami piękna. Jego uwagę bardziej przykuła istota opery, jej zasada funkcjonowania, jej kulturowy potencjał pod koniec XX wieku. *Jak zdekonstruować koncepcje opery i architektury?* – pytał architekt – [...] *Jak zakwestionować jedność budynku albo monumentu, ostatecznie nie otrzymując kompozycji wyartykułowanych, formalnych elementów albo zupełnie przypadkowej akumulacji wyizolowanych fragmentów programu?*²⁵⁴ Choć pozornie niezrozumiałe dla obserwatora architektury Tschumiego, pytania te stanowiły punkt wyjścia jego procesu projektowego. Ten dopiero wytłumaczył ich sens i przyniósł na nie odpowiedzi.

Tschumi, mając do dyspozycji duży powierzchniowo program, ograniczył swoje architektoniczne ambicje do poszukiwania swoistej taktyki projektowej. Architekt rozłożył funkcję opery i teatru muzycznego na czynniki pierwsze, na kilka rodzajów przestrzeni, do których program przypisywał specyficzne ludzkie czynności. Wszystkie ułożył na 7 pasach o zróżnicowanej w zależności od potrzeb szerokości i wysokości. Wypełnił nimi niemalże całą działkę. *Pasy są* – pisał Tschumi – *podobne do linii partytury muzycznej zdolnej zagrać każdą melodię lub rytm*²⁵⁵.



Rys. 137.
Zapis idei.

Architekt pisał w opisie projektu: *Zrezygnowaliśmy z tradycyjnych zasad kompozycji i harmonii, zastąpiliśmy je specyficzną regułą organizacyjną opartą nie na „formie wynikającej z funkcji”, nie na „formie wynikającej z formy” ani nie nawet na „formie wynikającej z fikcji”, ale raczej na rozłożeniu opery na składniki pierwsze, by złożyć je według nowego „tonu”. Nigdy więcej*

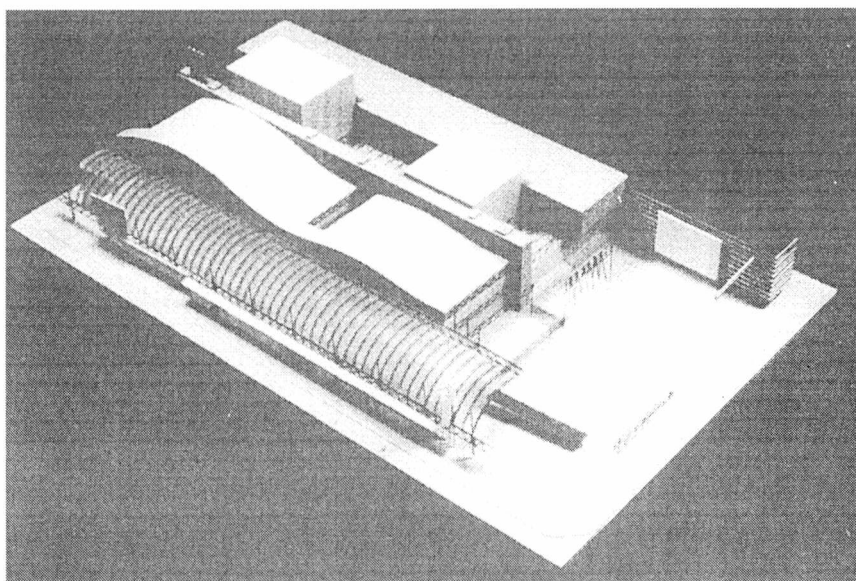
²⁵⁴ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.269.

²⁵⁵ Tamże, s.269.

zdobień pomiędzy audytorium, sceną, foyer i wielkimi schodami! [...] W naszym projekcie wymogi funkcjonalne nie przekładają się na kompozycję symboliczną, ale raczej na kompozycję programowych pasów, w których zawarto różnego rodzaju aktywności wraz z właściwymi im przestrzeniami²⁵⁶.

Pasy programowe stały się zatem esencją projektu:

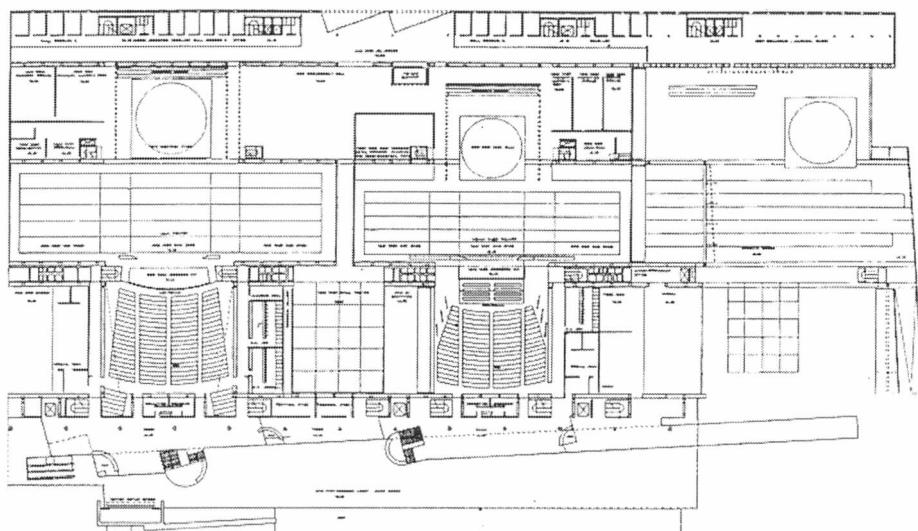
1. Pierwszy pas, zwrócony w stronę ulicy i ogólnodostępnego chodnika, był niską, przeszkloną strukturą, w której umieszczono wszystkie funkcje bezpośrednio stykające się z miastem: wyjście z metra i podziemnego parkingu, przystanek autobusowy, kasy biletowe, sklepy, bary, biuro prasowe, recepcję, informację, posterunek policji i małe galerie sztuki.
2. Drugi pas to wielkie, przeszklone po łuku foyer, w którym, oprócz ogólnodostępnej przestrzeni, zlokalizowano w swobodnej aranżacji również szatnie, biura, bary, bufety oraz wiszące ogrody.
3. Trzeci pas to widownie w najlepszych pod względem akustyki i widoczności kształtach, pomiędzy którymi umieszczono toalety, pokoje .VIP i przestrzenie wielofunkcyjne, i które nakryto szerokim, falującym dachem.
4. W bardzo wąskim czwartym pasie zaprojektowano proscenia i klatki ewakuacyjne.
5. Piąty pas był najwyższy ze wszystkich i stanowiły go wygodne sceny z dużymi kieszeniami bocznymi.
6. W szóstym pasie umieszczono kieszenie tylne, sale prób, pracownie, warsztaty i wjazd do podziemnego parkingu.
7. Siódmy pas – ostatni – był pasem obsługującym cały budynek, zawierającym na czterech racjonalnie zaaranżowanych kondygnacjach garderoby artystów i biura administracji.



Rys. 138.
Model budynku.

Każdy z pasów przyjął formę prostopadłościenną bryły, każda z brył – w celu wyrażenia idei projektu – miała inną wysokość i inny materiał użyty na elewacji. Z jednej strony budynku wszystkie bryły tworzyły zwartą pierzeję ulicy, z drugiej były poprzysuwane względem siebie, jakby pourywane w przestrzeni i czekające na swój dalszy ciąg. W sensie konceptualnym najwyraźniej wyrażały przyjętą strukturalną zasadę projektu. Bernard Tschumi opisywał fasady w sposób bardzo lakoniczny, podkreślając, że są one tylko i wyłącznie materializacją przyjętej idei, manifestacją architektonicznej myśli, a nie zaprojektowaną w tradycyjny sposób elewacją z nałożoną geometrią okien. Że ich estetyczna wartość jest pozbawiona zupełnie znaczenia, albo że raczej ona w ogóle nie istnieje.

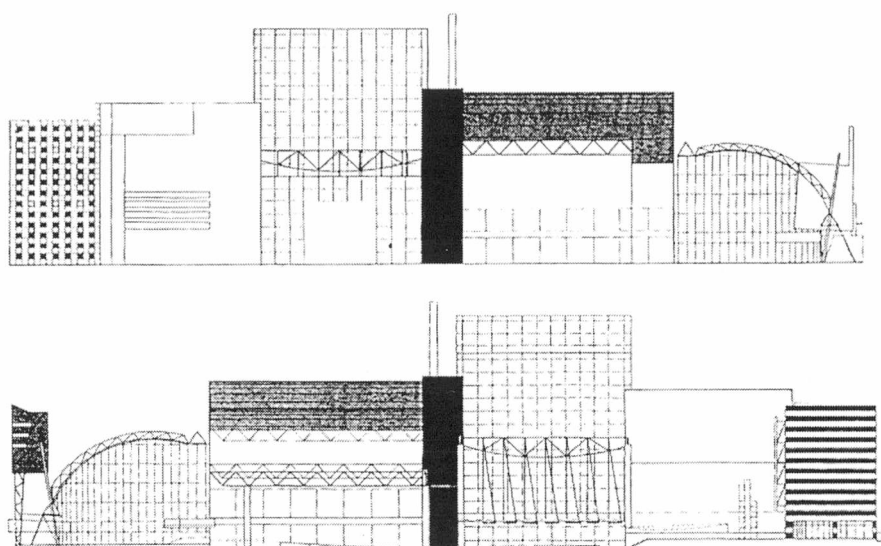
²⁵⁶ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.269.



Rys. 139.
Rzut parteru budynku.

W naszym projekcie – pisał sam autor – można rozróżnić logikę scen od logiki holi wejściowych i logiki widowni. Każda logika jest inna od pozostałych, umieszczona w odmiennej od przyległych przestrzeni. Żaden z pasów nie może funkcjonować samodzielnie; jednakże, aby istnieć, żaden też nie jest od innych zależny. Wszystkie ślizgają się po równoległych, neutralnych i niezależnych torach. Zdarzenia (tłumy ludzi i spektakle) przenikają je, kreując pomiędzy nimi efemeryczne relacje²⁵⁷.

Zatem ostatecznie udało się zdekonstruować koncepcje opery i architektury, zakwestionować jedność budynku, nie otrzymawszy jednocześnie przypadkowej akumulacji fragmentów ani kompozycji wyartykułowanych elementów. Akumulacja i kompozycja – nieuniknione przecież w architekturze – nie były ani przypadkowe, ani celowe. Były rezultatem manipulacji programem. Powstał projekt, w którym wszystkie wymagane funkcje bez wysiłku umieszczono w konceptualnym szkieletie²⁵⁸.



Rys. 140.
Elewacje budynku.

²⁵⁷ Bernard Tschumi, *Event-Cities (Praxis)*, Londyn 1996, s.271.

²⁵⁸ Tamże, s.281.

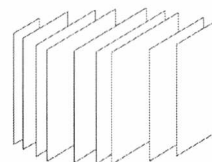
4.3.2.3.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries

Dom – Kod Kreskowy, Monachium, Niemcy

2000

zlecenie prywatne



Trzecim przykładem podgrupy *warstwy horyzontalne* jest projekt Dom – Kod Kreskowy (ang. *Barcode House*) zaproponowany przez MVRDV. Dom ten zaprojektowany został na przedmieściach Monachium, w spokojnej, cichej, zadrzewionej i nasłonecznionej dzielnicy. Dość wąska i jednocześnie długa działka i zróżnicowany program domu przeznaczonego dla licznej rodziny, stały się dla architektów pretekstem do konceptualnych poszukiwań. Przeanalizowano program i, przy założonej na samym początku projektowania stałej szerokości budynku 11 m i jego wysokości 9 m oraz przy dostosowaniu się do obowiązującej linii zabudowy, rozmieszczono go w 12 pasach w na działce. *Ta zdeterminowana codzienną rutyną właścicieli przyszłego domu aranżacja programowa* – pisali architekci – *zamanifestowana została zestawieniem pojedynczych elementów – pasów – zaprojektowanych tak, aby spełniły się wszystkie wymagania programu*²⁵⁹.



Rys. 141.
Sytuacja.

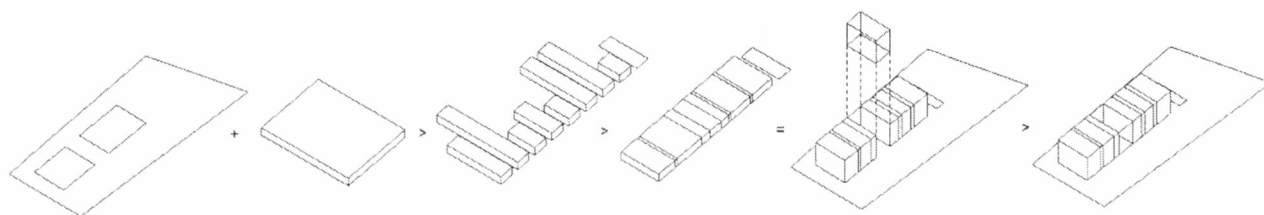
Istota budynku, czyli przez architektów po niemiecku wyrażona ideowa sekwencja funkcjonalna *parkhaus – treppenhaus – atelierhaus – servicehaus – hofhaus – elternhaus – treppenhaus – kinderhaus – treppenhaus – wohnhaus – terrasse – pool*²⁶⁰ została z całą konsekwencją zrealizowana w projekcie. Zaczynając od podjazdu od ulicy, architekci w przyjęty wolumen całego budynku wkładali poszczególne funkcje domu, konsekwentnie oddzielając je pionowymi, perforowanymi tylko w miejscach przejść ścianami:

1. W pasie o szerokości 5.1 m – garaż na cztery samochody, pokój gościnny i ogród dachowy.
2. W pasie o szerokości 1.0 m – serię schodów i pomieszczeń magazynowych.
3. W pasie o szerokości 4.2 m – trzy obszerne pracownie.
4. W pasie o szerokości 1.6 m – pomieszczenia magazynowe, garderoby i łazienki.
5. W pasie o szerokości 6.0 m – wewnętrzny ogród zamknięty dwoma ścianami i dwoma luźno zawieszonymi kotarami wysokości równej wysokości budynku.

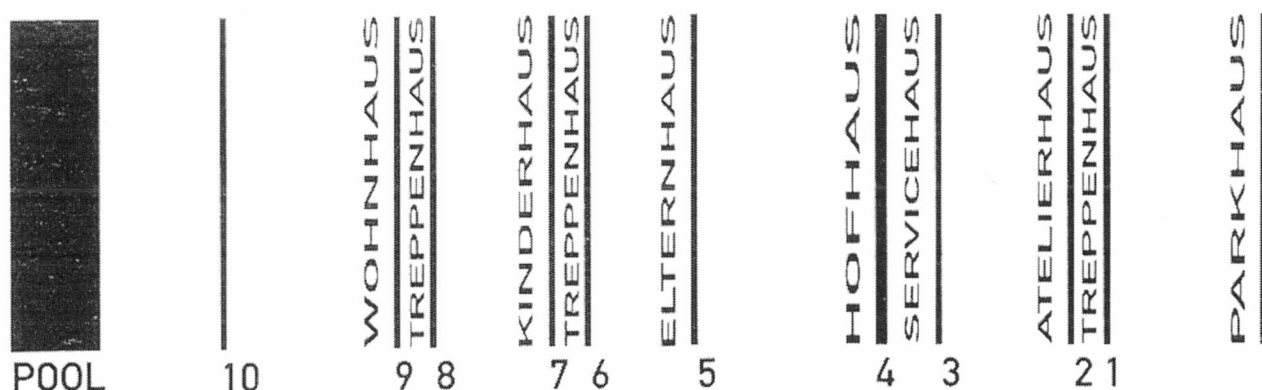
²⁵⁹ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.262.

²⁶⁰ Tamże, s.262.

6. W pasie o szerokości 3.4 m – sypialnię rodziców, pokój do fitness i dwa pokoje do indywidualnej pracy rodziców.
7. W pasie o szerokości 1.0 m – serię schodów, pomieszczeń magazynowych i toaletę.
8. W pasie o szerokości 3.8 m – cztery sypialnie i wejściowe foyer całego domu.
9. W pasie o szerokości 1.0 m – kolejną serię schodów, pomieszczeń magazynowych, toaletę i pralnię.
10. W pasie o szerokości 5.6 m – dwukondygnacyjny pokój dzienny, kuchnię i jadalnię.
11. W pasie o szerokości 4.0 m (znajdującym się już poza budynkiem) – taras będący przedłużeniem pokoju dziennego.
12. W pasie o szerokości 3.0 m (również znajdującym się już poza budynkiem) – pływakki basen.



Rys. 142.
Manipulacja programem budynku na działce.



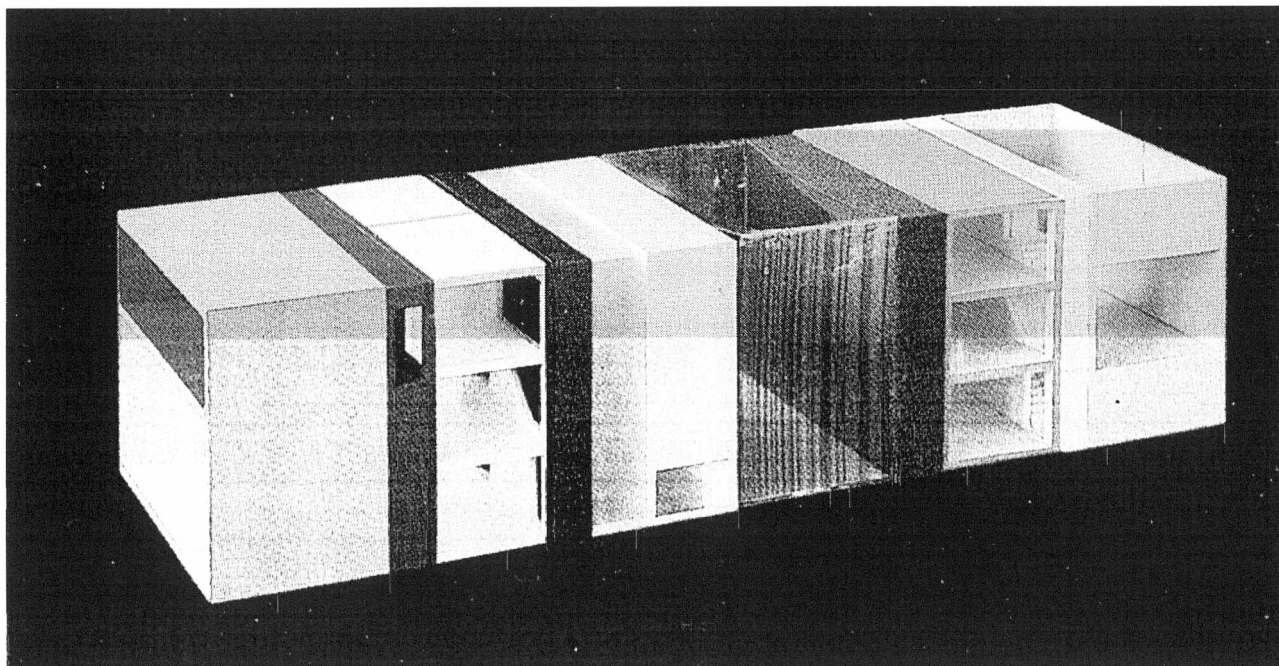
Rys. 143.
Idea budynku: matryca + program.

Obiekt nie jest więc jednym budynkiem, ale tak naprawdę dwoma, połączonymi optycznie znajdującym się w połowie długości domu i zamkniętym kotarami ogrodem, oraz fizycznie w kondygnacji podziemnej dużym magazynem i pomieszczeniem technicznym. Każdy z programowych pasów otrzymał własny, unikalny, zewnętrzny materiał wykończeniowy. Typ okien i ich geometryczne rozłożenie na elewacji któregośkolwiek pasa nigdy nie pojawia się na żadnym z sąsiadów. Celem architektów nie było harmonijne zestawienie wszystkich pasów, ale uzyskanie między nimi jak największego kontrastu, który dobitnie świadczyłby o przyjętej strategii konstruowania budynku. W ten sposób projektowany dom podobny byłby właśnie do kreskowego kodu. Uzyskanym efektem we wnętrzu byłaby swoista amfilada, w której naprzemienne zestawianie obszernych i bardzo jasnych pomieszczeń z pomieszczeniami małymi i intymnymi kreowałoby prawdziwie domową atmosferę. Rezultatem – uzyskanym przy okazji conceptualnej manipulacji składnikami programu – byłby *balans pomiędzy przestrzenną otwartością i prywatnością*²⁶¹.

²⁶¹ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.262.



Rys. 144.
Rzuty budynku.



Rys. 145.
Model budynku.

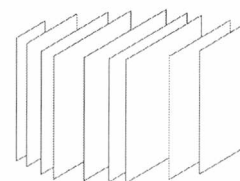
4.3.2.4.

Actar Arquitectura – Manuel Gausa, Oleguer Glepi,
Ignasi Pérez Arnal, Florence Raveau, Aureli Santos

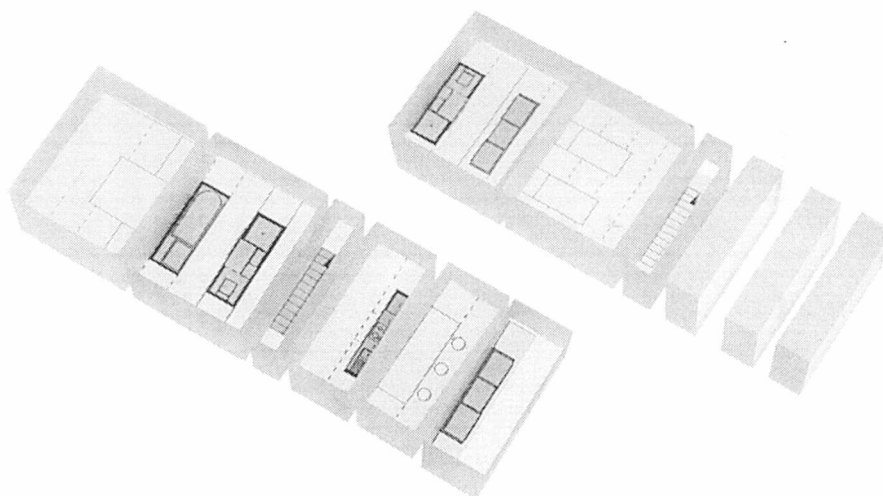
Dom M, Nantes, Francja

1998

zlecenie prywatne



Czwartym przykładem podgrupy *warstwy horyzontalne* jest projekt Domu M w Nantes autorstwa hiszpańskich architektów z pracowni Actar Arquitectura. Projekt ten opracowany został w wyniku prywatnego zlecenia i stanowić miał odpowiedź na bardzo konkretnie sformułowane i dotyczące konkretnej działki potrzeby klienta. Jednak – pomimo specyficzności zamówienia – stał się projektem uniwersalnym, mogącym być zrealizowanym w dowolnym miejscu i w oparciu o dowolnie duży program jednorodzinnej domu. Jego zewnętrzną i wewnętrzną logiką stała się prefabrykacja, wymiennność i elastyczność, rozumiane w każdym możliwym sensie. Efektem końcowym – dom pozornie pozbawiony cech indywidualnych, w rzeczywistości jednak będący bardzo osobistą deklaracją przestrzenną i estetyczną.

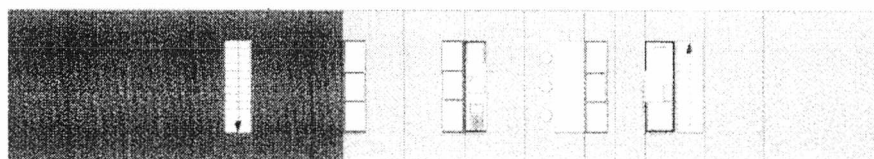
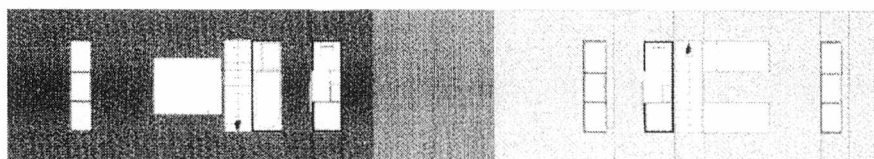
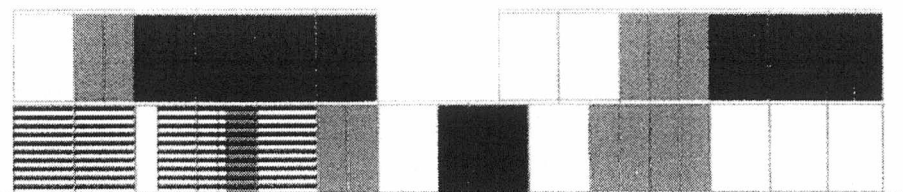


Rys. 146.
Idea budynku.

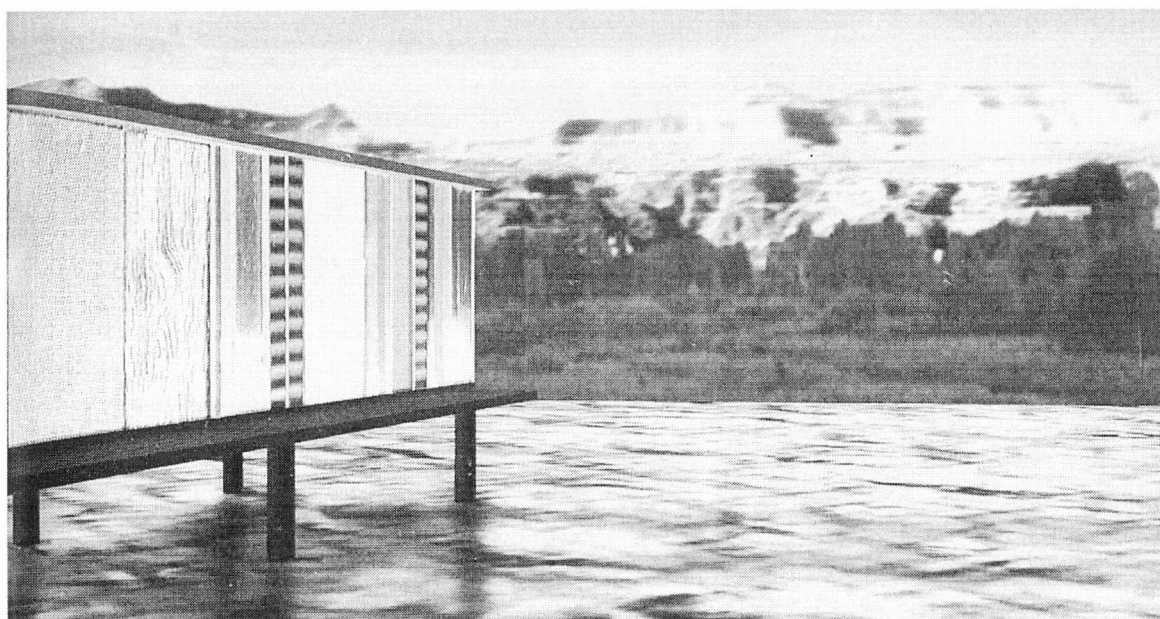
Architekci zaproponowali zestaw modułów opartych na zasadach ergonomii i zaspokajających każdą z funkcji niezbędnych w domu. Prostopadłościan o podstawie 0.9 x 4.05 m i wysokości 2.8 m stał się modulem minimalnym służącym funkcjom o najmniejszych potrzebach powierzchniowych, jego wielokrotności (szerokości 1.8 m, 2.7 m, itd.) zaspokajały funkcje o potrzebach większych. Każdy z modułów zaprojektowany został w oparciu o niezmienny w swym przekroju trójtraktowy układ, w którym trakty zewnętrzne służyły komunikacji, a trakt wewnętrzny wypełniony był daną funkcją. Garderoba, różnego rodzaju zestawy łazienne, blat kuchenny i schody były owym modulem minimalnym, szerokim na 0.9 m, sypialnia, pokój dzienny i jadalnia były modułami większymi i stanowiły wielokrotność wymiaru 0.9 m. Łączenie modułów tworzyło dom, pudełkową bryłę, której wymiary i proporcje kształtowane były określonymi przez użytkowników względami funkcjonalnymi. *Natura modułów* – napisali architekci w opisie projektu – *umożliwia ich zestawianie w pionie i w poziomie, a przez to powiększanie lub zmienianie struktury całego domu [...].* *Rezultatem tych powtórzeń jest minimalistyczny kontener, rzeczy zbędnych zupełnie pozbawiony, który może być przetransportowany i łatwo zmontowany w górach, nad morzem lub w mieście*²⁶².

²⁶² Actar Arquitectura, *M'House* [w:] Jaime Salazar, Manuel Gausa, *Single-family housing: the private domain*, Basel, Boston, Berlin 1999, s.164.

Nie tylko funkcją i szerokością poszczególne moduły różniły się między sobą. Każdy mógł – w zależności od upodobań użytkowników – zostać wykończony na zewnątrz innym materiałem, innym kolorem i inną teksturą, mógł również, na tej samej zasadzie, przybrać inny charakter wewnątrz. Mógł być całkowicie przeszklony i przez to ekstrawertyczny, a jego podziały okienne mogły różnić się między sobą. Mógł też być zamknięty ślepyimi ścianami i przez to oddzielający mieszkańców od otoczenia. Razem *oferowały nieograniczoną liczbę konfiguracji opartych na wariacjach ograniczonej liczby standardowych przestrzeni i elastycznych elementów technicznych*²⁶³.



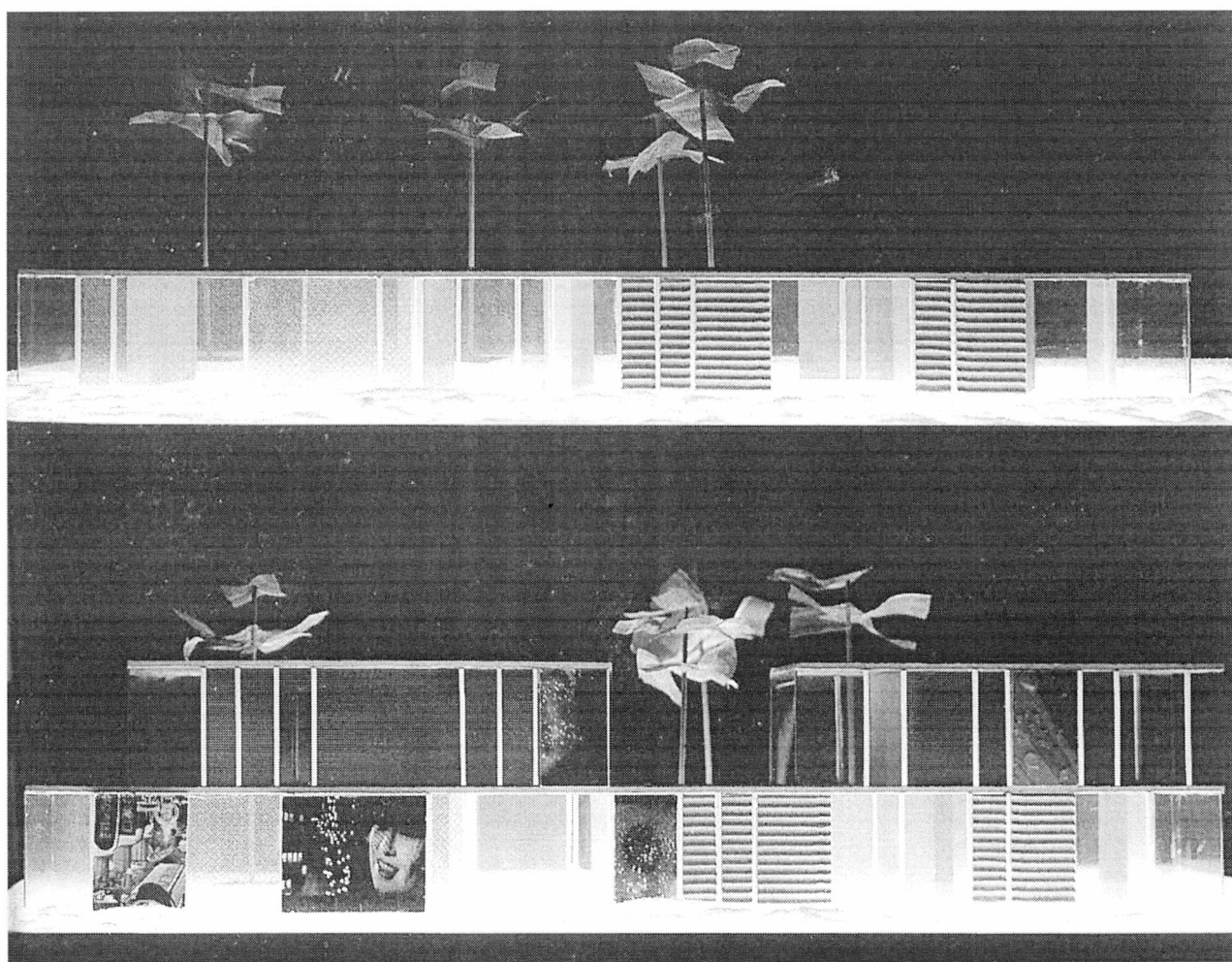
Rys. 147.
Rzuty i elewacja przykładowego rozwiązania budynku.



Rys. 148.
Wizualizacja budynku.

²⁶³ Actar Arquitectura, *M'House Building* [w:] Frédéric Migayrou, Marie-Ange Brayer, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001, s.35.

Kontener zatem mógł pozostać tylko parterowy, mógł też przybrać formę struktury kilkupiętrowej. Za każdym razem stanowiłby – w ramach przyjętego ortogonalnego systemu – wyraźną projekcję aktualnych wymogów przestrzennych zamieszkującej go rodziny, obiektywnie ukształtowaną, prostopadłościenną w wyrazie bryłę, z nałożonym na zewnątrz subiektywnie wybranym, materiałowym ornamentem. Wszystkie moduły stanowiły rodzaj *menu* – takiego określenia używali architekci²⁶⁴ – z którego przyszli mieszkańcy komponowali swoje budowlane danie – dom, w którym zamieszkają. Elewacyjne zróżnicowanie modułów nie wskazywałoby dokładnie na kolejność umiejscowienia konkretnych funkcji, ale o całościowym funkcjonalnym zróżnicowaniu domu. *Wygląd tego budynku „à la carte”* – napisali autorzy – *nie jest oparty wyłącznie na doborze koloru i zewnętrznej okładziny [...]*²⁶⁵. Jest raczej manifestacją przyjętego stylu życia, sygnałem aktywności dziejących się wewnątrz domu, gdzie architekci zaproponowali tylko mechanizm komponowania domu i jego składowe elementy, zaś zestawienia w specyficznym określony ciąg funkcjonalny dokonywać mieli sami użytkownicy.



Rys. 149.
Model budynku.

²⁶⁴ Actar Arquitectura, *M'House* [w:] Jaime Salazar, Manuel Gausa, *Single-family housing: the private domain*, Basel, Boston, Berlin 1999, s.164.

²⁶⁵ Actar Arquitectura, *M'House Building* [w:] Frédéric Migayrou, Marie-Ange Brayer, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001, s.35.

4.3.2.5. Podsumowanie

Przeanalizowane 4 projekty należące do podgrupy *warstwy horyzontalne* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela w zwięzły sposób ukazuje ich najważniejsze cechy. Pokazuje, że jedną matrycę można użyć w projektowaniu architektonicznym na wiele sposobów, zwraca uwagę na otrzymany dzięki jej zastosowaniu rezultat przestrzenny.

4.3.2.1. OMA – Rem Koolhaas		Park La Villette Paryż, Francja	projekt konkursowy
Program. ogrody tematyczne zieleń wysoka zieleń niska place zabaw otwarte teatry restauracje bary kioski sprzedaż pamiątek galerie sztuki warsztaty artystyczne punkty opieki medycznej tarasy widokowe jeziorka Muzeum Nauki Grande Halle Miasto Muzyki Parking	Podział programu. Program podzielono na cztery grupy: • funkcje będące płaszczyznami (ogrody, lasy itp.), • funkcje będące punktami (kioski, bary itp.), • funkcje będące dużymi obiektami, • połączenia komunikacyjne. Matryca. Struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.	Ukształtowanie obszaru. Nieregularny, rozległy obszar przeznaczony został do opracowania konkursowego jako pustka znajdująca się wśród miejskiej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Na obszarze wyznaczono pasy funkcjonalne szerokości 5 m, założono możliwość ich łączenia w szersze zespoły. Wytyczono również regularną siatkę punktów, której parametry przestrzenne otrzymano w rezultacie równania matematycznego. Rozmieszczenie programu. W każdy z pasów lub zespół pasów istnieje możliwość wstawienia dowolnej funkcji „płaszczyznowej”. Dodatkowo, w wyniku wzoru matematycznego, wszystkie funkcje „punktowe” rozłożone są w regularnej siatce w dowolnej konfiguracji. Funkcje duże kubaturowo i układ komunikacyjny są uzupełnieniem powstałego w ten sposób systemu. Przestrzeń. Efektem końcowym jest rozległy obszar pokryty równoległymi, podłużnymi płaszczyznami, w których zlokalizowano się różne funkcje. Całość przypomina krajobraz pól uprawnych. Funkcje punktowe, obiekty kubaturowo duże i układ komunikacyjny są tylko niewiele znaczącymi z punktu widzenia estetyki dodatkami. Konfiguracja poszczególnych funkcji w pasach jest zmienna.	
4.3.2.2. Bernard Tschumi		Opera Tokio, Japonia	projekt konkursowy
Program. parking przystanek autobusowy kasy biletowe sklepy bary informacja posterunek policji galerie sztuki foyer szatnie biura 3 audytoria pom. wielofunkcyjne proscenia 3 sceny zaplecza sceniczne sale prób pracownie warsztaty garderoby biura administracji	Podział programu. Program podzielono na funkcje miejskie, funkcje związane z foyer, funkcje związane z widownią, proscenia i klatki ewakuacyjne, sceny z kieszeniami, funkcje związane z fizyczną obsługą spektaklu i funkcje administracyjne z garderobami. Matryca. Struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.	Ukształtowanie bryły. Zestaw połączonych ze sobą i zróżnicowanych wysokościowo prostopadłościanów razem tworzących bryłę o podstawie prostokąta, dostosowaną do pełnienia funkcji dominanta w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Podział budynku na szereg wyraźnych przestrzennie pasów programowych, stworzenie z nich prostopadłościennego obiektu o podstawie prostokąta. Rozmieszczenie programu. W każdy z pasów, zestawionych zgodnie z funkcjonalnym schematem budynku, wstawiono część wymaganego programu. Każdy z pasów staje się prostopadłościanem wysokim, szerokim i liczącym tyle kondygnacji jak wynika to ze specyfiki danego fragmentu programu. Wnętrze. Wewnątrz każdy z pasów funkcjonalnych posiada odmienną zasadę kształtowania i jest estetycznie niezależny od sąsiadów. Najważniejszy staje się stosunek pomiędzy poszczególnymi blokami. Elewacje. Budynek jest zespołem przylegających do siebie prostopadłościanów różnej szerokości i wysokości, pokrytych różnego rodzaju materiałami i tworzących maszyną prostopadłościenną bryłę.	

4.3.2.3. MVRDV		Barcode House Monachium, Niemcy	projekt zlecony prywatnie realizacja prawdopodobnie w toku
Program. garaż dla 4 samochodów pomieszczenia techniczne hall wejściowy pokój gościnny sypialnie łazienki kuchnia jadalnia pracownia ogród dachowy wewnętrzny ogród taras basen	Podział programu. Program podzielono na szereg zespołów pomieszczeń nie tworzących bloków funkcjonalnych. Matryca. Struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, gabarytem dostosowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Podział budynku na szereg prostopadłościennych zespołów programowych, stworzenie z nich prostopadłościanu o podstawie prostokąta. Rozmieszczenie programu. W każdy z pasów, zestawionych zgodnie ze schematem budynku, wstawiono osobną grupę pomieszczeń. Każdy z pasów staje się prostopadłościanem tej samej wysokości, szerokim i liczącym tyle kondygnacji jak wynika to ze specyfiki danego fragmentu programu. Wnętrze. Wewnątrz każdy z zespołów funkcjonalnych jest w swojej estetyce niezależny od sąsiadów. Interesująca staje się nie tyle atmosfera w każdym z pasów, ale raczej relacja pomiędzy nimi. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem, którego elewacje składają się z prostokątów pokrytych różnego rodzaju materiałami i wyposażonych w różnego rodzaju okna.	
4.3.2.4. ACTAR		M House Nantes, Francja	projekt zlecony prywatnie
Program. hall wejściowy kuchnia jadalnia pokój dzienny sypialnie łazienki	Podział programu. Program podzielono na szereg bloków funkcjonalnych wypełniających podstawowe funkcje. Matryca. Struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dostosowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Podział budynku na szereg prostopadłościennych zespołów programowych, stworzenie z nich prostopadłościanu o podstawie prostokąta. Rozmieszczenie programu. W każdy z pasów, zestawionych zgodnie z funkcjonalnym schematem budynku, wstawiono osobną grupę pomieszczeń. Każdy z pasów staje się prostopadłościanem identycznej wysokości, szerokim tak jak wynika to ze specyfiki danego fragmentu programu. Wnętrze. Wewnątrz każdy z funkcjonalnych zespołów jest w swojej estetyce niezależny od bloków sąsiednich. Ważniejszy jest nie tyle sposób ukształtowania wnętrza w każdym z pasów, ale raczej relacja pomiędzy nimi. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem, którego elewacje podzielone są na szereg prostokątów pokrytych różnego rodzaju materiałami i wyposażonych w różnego rodzaju okna.	

Tab. 09.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *warstwy horyzontalne*.

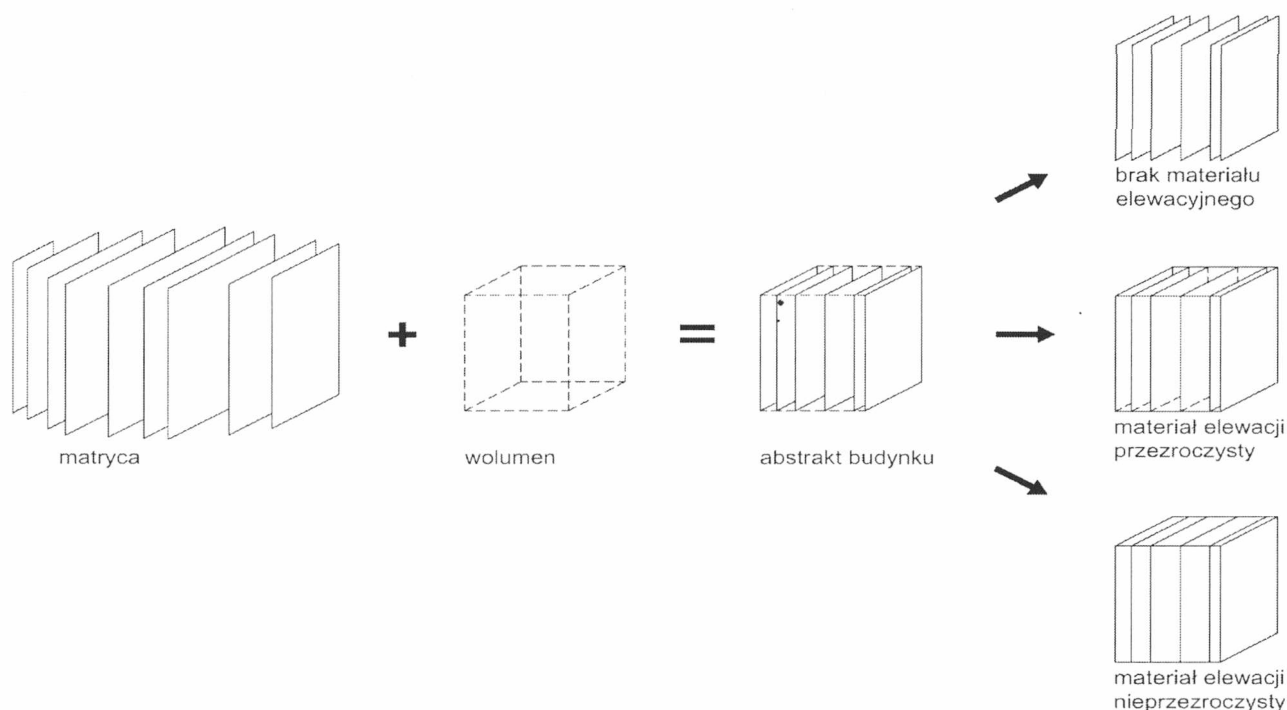
Matrycą podgrupy *warstwy horyzontalne* jest struktura równoległych do siebie, odmiennych pasów. Struktura ta dokonuje podziału przyszłego obiektu na co najmniej kilka leżących jeden obok drugiego prostopadłościennych bloków funkcjonalnych. Wszystkie bloki zajmują całą powierzchnię rzutu budynku, mogą mieścić w sobie tylko jedną lub kilka kondygnacji, mogą mieć tę samą lub całkowicie różną wysokość. Wszystkie razem całkowicie wypełniają też przyjęty na początku procesu projektowego wolumen, pozostawiając w nim ewentualnie fragmenty puste. Pod względem konstrukcyjnym poszczególne bloki mogą być wydzielone ze struktury standardowej lub stanowić element niezależny, posiadający swój własny, zdylatowany od innych system konstrukcyjny.

Wymagany program jest dzielony na mniejsze fragmenty, które w formie prostopadłościanów sytuuje się obok siebie. Każdy z prostopadłościanów ma najczęściej przypisaną na stałe funkcję i własny schemat przestrzenny, charakteryzujący się dowolnym wykończeniem materiałowym i kolorystycznym. Ułożenie funkcji wewnątrz bloku może mieć charakter permanentny lub zmienny, związany z działalnością użytkowników budynku. Każdy z bloków może być niezależny lub zależny od bloków sąsiednich – dopiero w całości formujący sprawnie działający budynek.

Prostokątna elewacja prostopadłościennego budynku składa się z mniejszych prostokątów będących bokami mniejszych prostopadłościennych brył. Prostokąty te, w zależności od przyjętego

rozwiązania, mogą być pozbawione architektonicznej przegrody albo też odseparowane od otoczenia za pomocą transparentnego szkła lub pełnej ściany. Zarówno przegrody szklane, jak i ściany mogą charakteryzować się zróżnicowaniem kolorystycznym, zaznaczającym odmienność funkcjonalną każdej z brył. Także zróżnicowanie w aranżacji wnętrz bloków pozbawionych bocznych ścian może być decydujące o odrębności każdego z segmentów. Za każdym razem wolą architekta jest osiągnięcie jak największego kontrastu pomiędzy prostokątami elewacji.

Strategię programową *warstwowania horyzontalnego* zastosować również można do projektowania urbanistycznego. Wtedy dostępny teren dzielony jest na równoległe, niekoniecznie jednakowej szerokości pasy, w których lokalizuje się poszczególne części programu. Pasy mieszczą różne funkcje, wypełniane są grupami podobnych do siebie budynków, różnego rodzaju materiałami wierzchniego krycia i różną roślinnością.



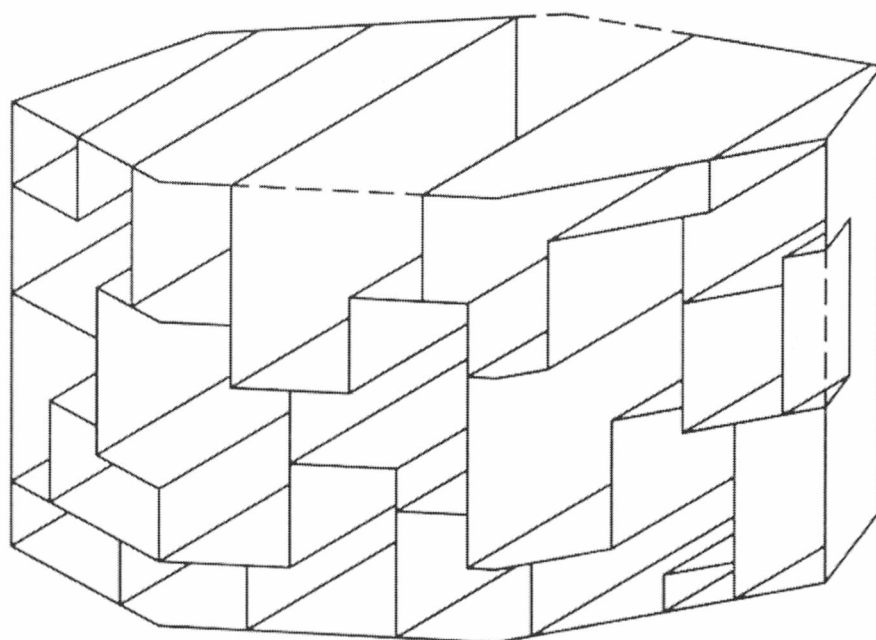
Rys. 150.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *warstwy horyzontalne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

Zadaniem projektanta w przypadku zastosowania programowej strategii *warstwowania horyzontalnego* jest podzielenie zadanego programu przyszłego budynku na fragmenty, uformowanie z nich prostopadłościanów (lub prostokątów w planie urbanistycznym) i złożenie ich jeden obok drugiego w taki sposób, aby stworzyć funkcjonalny, prostopadłościenny w kształcie budynek (dowolnych rozmiarów i kształtów plan urbanistyczny).

4.3.3. Inne wzory geometryczne

Trzecią podgrupą grupy *architektura jako strategia geometryczna* jest *inne wzory geometryczne*. Jej matrycą jest inna niż *warstwy wertykalne* i *warstwy horyzontalne*, geometrycznie bardziej skomplikowana, złożona struktura.



Rys. 151.
Matryca podgrupy *inne wzory geometryczne*: struktura złożona geometrycznie.

W podrozdziale tym omawiane będą 4 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. Park Miejski la Villette, Paryż, Francja – autor: Bernard Tschumi
2. projekt urbanistyczny na przedłużenie Wielkiej Osi, Paryż, Francja – autor: OMA
3. budynek mieszkalny wielorodzinny Berlin Voids, Berlin, Niemcy – autor: MVRDV
4. dom dwurodzinny KBWW, Utrecht, Holandia – autor: MVRDV, De Architectengroep

Dokładna analiza intencji autorów wszystkich projektów i otrzymanych ostatecznie efektów architektonicznych stanie się bazą do wyciągnięcia finalnych wniosków dotyczących omawianej podgrupy.

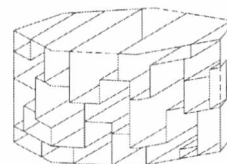
4.3.3.1.

Bernard Tschumi

Park Miejski de la Villette, Paryż, Francja

1982-98

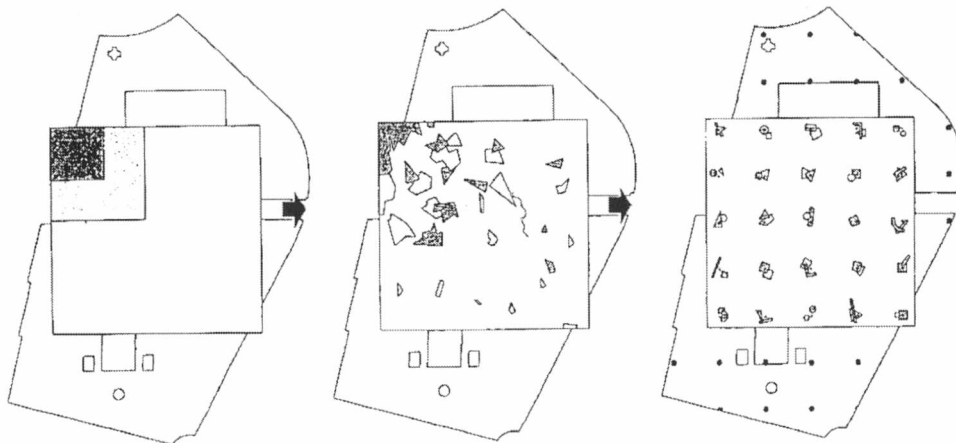
konkurs międzynarodowy, 1 nagroda



Pierwszym przykładem analizowanej podgrupy *inne wzory geometryczne* jest projekt Parku Miejskiego la Villette w Paryżu opracowany przez Bernarda Tschumiego. Projekt, podobnie jak prezentowana już w niniejszej dysertacji praca Rema Koolhaasa, nadesłany został na międzynarodowy konkurs dotyczący zagospodarowania poprzemysłowych terenów. Tschumi, podobnie jak Koolhaas, wykonał graficzne zestawienie potrzeb programowych i pojemności działki oraz przeanalizował program w szerszym kontekście cywilizacyjno-kulturowym końca XX wieku. Pisał: *Konkurs na Park la Villette jest pierwszym w historii najnowszej architektury konkursem, którego przedmiotem jest nowy program „parku urbanistycznego” – kombinacja różnych aktywności [...]. Ten program to ważny przełom. Lata 70. były świadkiem odrodzonego zainteresowania miastem, jego typologiami i morfologiami. Jednak zainteresowanie to skupiło się tylko i wyłącznie na historii miasta, pomijając zupełnie sprawy programu. Nie przeprowadzono żadnej analizy aktywności, które obecnie występują w mieście. Pominęto fakt, że organizacja funkcji i zdarzeń ma tak samo duże znaczenie jak wypracowywanie form i stylów.*

Park la Villette [...] jest usytuowanym na świeżym powietrzu centrum kultury [...]. Program przewiduje warsztaty, sale gimnastyczne, baseny, place zabaw, wystawy, koncerty, eksperymenty naukowe, gry i konkursy – jako dodatek do Muzeum Nauki i Technologii i Miasta Muzyki. Dlatego Park można określić jako jeden z największych budynków kiedykolwiek zrealizowanych – budynek nieciągły, ale mimo wszystko jedna struktura²⁶⁶.

Dla Tschumiego już od dawna idea parku powinna być związana z ideą miasta. Park la Villette miał stać się odpowiedzią na nowe wielkomiejskie wyzwania, na zmieniające się ciągle style życia w mieście. Odpowiedzią – dodać należałoby – w historii architektury bez precedensu. *Nie zamierzamy* – pisał Tschumi – *ani na siłę poszukiwać nowego stylu dla tradycyjnej zawartości, ani zaproponowanego programu obłożyć formą historyczną – czy to neo-klasyczną, czy to neo-romantyczną, czy też neo-modernistyczną. Nasz projekt jest raczej pochodną najważniejszej konstruktywnej siły generującej „historię” architektury, gdzie dla nowych programowych wyzwań i inspiracji zawsze szukano nowych typologii. Naszą ambicją jest stworzenie nowego modelu, w którym program, forma i ideologia wszystkie grają równe role²⁶⁷.*



Rys. 152.

Analiza wymaganego programu w stosunku do wielkości i kształtu działki.

²⁶⁶ Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000, s.055.

²⁶⁷ Tamże, s.055.

Podobnie jak Koolhaas, Tschumi zaproponował rozłożenie programu na niezależne do siebie warstwy, pomiędzy którymi, już po nałożeniu na dostępną działkę, miało dojść do niespodziewanych relacji. Architekt podzielił zadany program na różnego rodzaju aktywności, jako kryteria stosując sławne zasady rosyjskiego malarza Wassily'ego Kandinsky'ego dotyczące konstruowania obrazów: punkty, linie i plamy²⁶⁸. O ile jeszcze Kandinsky o wszystkich warstwach myślał jednocześnie, zastanawiając się nad ich wzajemnymi relacjami, tak Tschumi traktował je zupełnie oddzielnie i niezależnie. W jego projekcie najważniejsze były punkty. *Zaproponowaliśmy – tłumaczył Tschumi – proste rozwiązanie: rozłożenie wymogów programowych na całej działce w postaci regularnej siatki punktów intensywności nazwanych Folies. Zdekonstruowanie programu do tych obszarów intensywności [...] zmusi do penetracji działki, wzmocni proces jej doświadczania, umożliwi pełne poznanie jej programu i uczestnictwo w jej wydarzeniach*²⁶⁹.



Rys. 153.
Idea Parku: matryca + program.

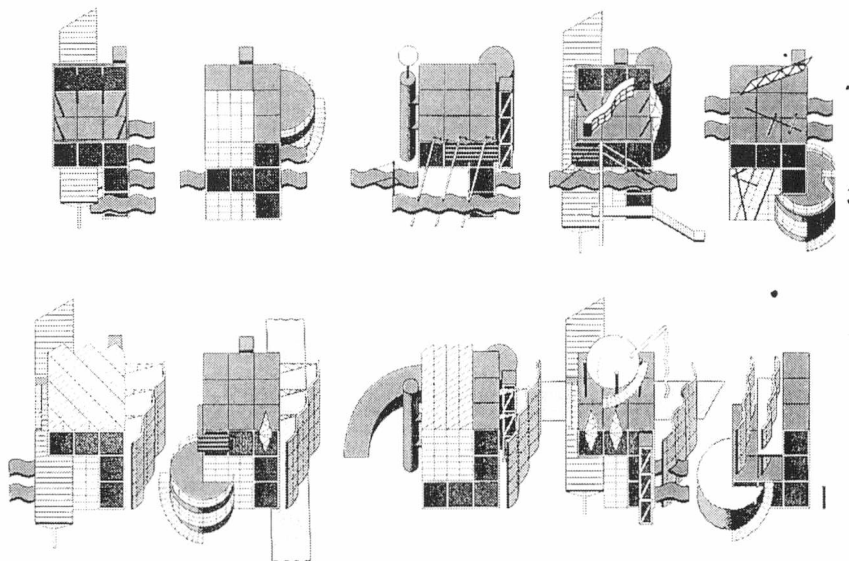
A więc pierwszą warstwą były *Punkty*. *Folies* umieszczono na siatce o stałym interwale 120 metrów. Wszystkie *Folies* miały być zdekonstruowanymi, intensywnie czerwonymi sześciątami, trójkondygnacyjnymi, neutralnymi przestrzeniami, które mogły być adaptowane do dowolnej funkcji. Choć ich forma przypominała przestrzenne fantazje rosyjskiego konstruktysty Jakowa Czernikowa z lat 20. XX wieku, to według architekta, umieszczone na siatce, miały być bezstylowe, uformowane nie ambicją estetyczną, ale conceptualną grą pomiędzy architektoniczną ideą a możliwościami percepcji użytkownika la Villette. Miały stać się instrumentem decydującym o przestrzennej jedności parku, w panoramie Paryża symbolem tak wyraźnym – by przywołać tu porównanie Tschumiego – jak brytyjskie budki telefoniczne albo paryskie wejścia do metra.²⁷⁰ Regularność ich położenia, intensywność koloru i relatywne podobieństwo miało wyróżnić teren Parku la Villette na tle paryskiej zabudowy, ich zróżnicowanie miało ułatwiać orientację w trakcie przemieszczenia się po Parku. Mała skala *Folies* miała stać się decydującym czynnikiem, także

²⁶⁸ Wassily Kandinsky, *Point and line to plane*, Nowy Jork 1979.

²⁶⁹ Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000, s.053.

²⁷⁰ Tamże, s.057.

ekonomicznym, który sprawiłby, że Park la Villette zacząłby działać niemalże od chwili, gdy – zaledwie – wszystkie Folies będą ukończone i gdy to, co będzie się działo pomiędzy nimi, będzie jeszcze do końca nie zaprojektowane, a nawet jeszcze w ogóle nie zdeterminowane.



Rys. 154.
Przykładowe Folies.

Każde *Folie* zostało zaprojektowane jako zdeformowany sześcian o boku 10.8 m. Każdy bok z kolei podzielony został na 3 segmenty po 3.6 m – w ten sposób duży sześcian był zestawem 9 małych. Zdeformowanie znaczyło dodanie lub odjęcie jakiegoś elementu lub elementów – spirali, stożków, prostopadłościanów, zawsze pozostawiano większą część szkieletu 9 segmentów. Wszystko obłożone panelami blachy emaliowanej jaskrawoczerwonym kolorem miało – w zależności od swego usytuowania – pomieścić wszelkie małe, przez Tschumiego zwane punktowymi, funkcje: restauracje, bary, punkty opieki medycznej, galerie, informacje, toalety, kluby, szatnie, biura, salki konferencyjne, warsztaty itp. Nie tylko z powodów estetycznych czerwony został kolorem wszystkich *Folies*. Nie tylko przyczyny obiektywne miały tutaj znaczenie, które badaniami nad właściwościami ludzkiego oka mówią, że czerwony, oprócz pomarańczowego, jest kolorem przez przeciętnego człowieka najbardziej i najszybciej – jak w drogowej sygnalizacji świetlnej – zauważanym. Tschumiemu chodziło o coś więcej. Z jednej strony chętnie przywołuje w tym miejscu porównania do brytyjskich budek telefonicznych i ich wyrazistości w przestrzeni Londynu, ze strony drugiej używa argumentów bardziej abstrakcyjnych. W swej książce *Event-Cities 2*²⁷¹ przytacza mały, niemalże teatralny i wyraźnie wskazujący na pozaestetyczne kulisy tej decyzji epizod, który ją tłumaczy i w którym uczestniczą – przynajmniej hipotetycznie – architekt Parku la Villette i przypadkowy przechodzień:

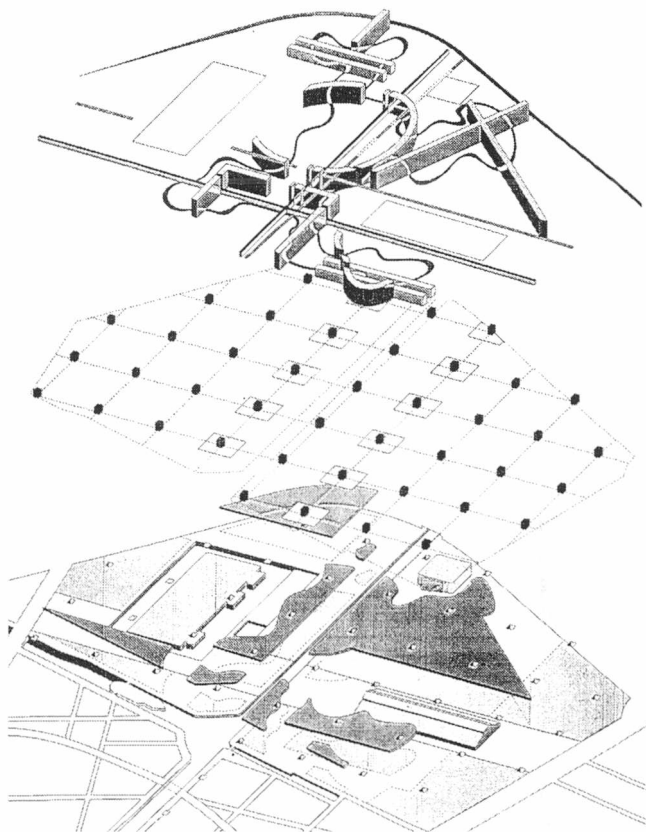
- *Trawa jest zielona, niebo błękitne, a budynki czerwone. Dlaczego zawsze pan używa czerwonego koloru, Panie Architekcie?*
- *Ponieważ czerwony to nie kolor*²⁷².

Drugą w projekcie Tschumiego była warstwa *Linii*, na którą składały się dwa systemy: ortogonalny i ukształtowany swobodnie. System ortogonalny był zestawem dwóch krzyżujących się pod kątem prostym kierunków nazwanych *Koordinatami*, na których występował najbardziej intensywny ruch pieszny na terenie la Villette. Pierwsza *Koordinata* łączyła północny wierzchołek parku z południowym, druga, biegnąc tuż obok Kanału, wschodnią i zachodnią granicę terenu. System ukształtowany swobodnie był wijącą się *Ścieżką Ogrodów Tematycznych* (bardzo dosłowną

²⁷¹ Bernard Tschumi, *Event-Cities 2*, Londyn 2000.

²⁷² Tamże, s.167.

interpretacją graficznych wskazówek Wassily'ego Kandinsky'ego), która łączyła wszystkie części Parku la Villette i która w wielu miejscach przecinała *Koordynaty*. Ścieżka była również zwana *Promenadą Kinematyczną*, przy której swoje miejsce znalazłyby ułożone w sposób sekwencyjny różnego rodzaju ogrody i działałyby się różnego rodzaju wydarzenia. Krzyż Koordynat i miękka Ścieżka stanowić miały cały system komunikacyjny założenia la Villette, zestaw wszystkich arterii potrzebnych do funkcjonowania Parku.



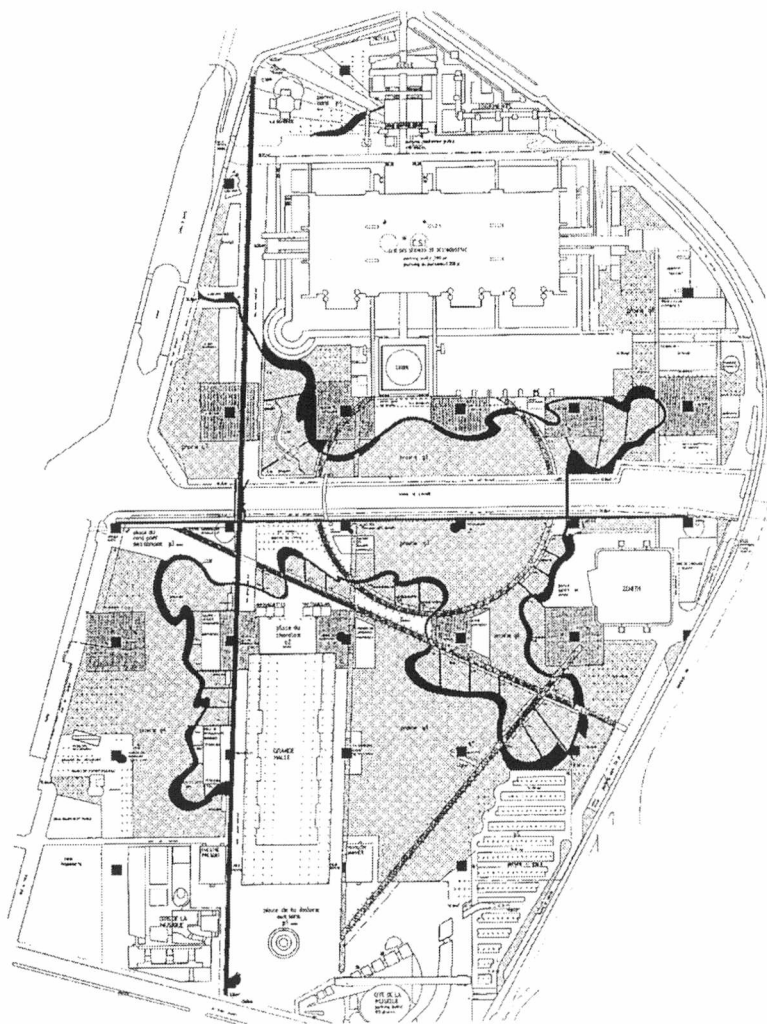
Rys. 155.
Nałożenie wszystkich warstw na działkę. Od góry: Linie, Folies, Plamy.

Trzecią warstwą były *Plamy*, które zrealizować miały pozostałe potrzeby programu Parku la Villette. Masowe imprezy, bazy, gry zespołowe, zbiorowe zabawy, zgromadzenia religijne – swoje miejsce miały znaleźć właśnie na precyzyjnie zaprojektowanych, wydzielonych szpalerami wysokich drzew *Plamach* o kształtach wielkiego kwadratu, wielkiego koła i wielkiego trójkąta. Nałożone na Punkty i Linie stworzyły przestrzenie zróżnicowane, poprzecinane komunikacją i naznaczone przy pomocy *Folies*, dzięki wysokim drzewom wyraźnie od reszty przyszłego parku wydzielone. Wszystko zaś inne, co między *Plamami* pozostało, wypełnione miało zostać materiałami paryżanom dobrze znanymi: trawą i drobnym tłuczniem.

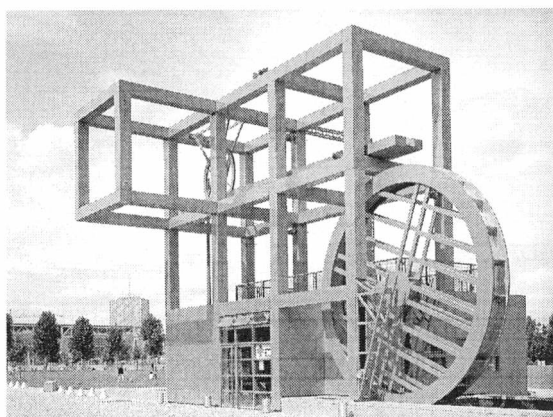
Dopiero nałożenie na działkę trzech osobno zaprojektowanych warstw dało całość – zwycięski i ostatecznie po wielu latach zrealizowany – projekt Parku la Villette. Projekt daleki od poszukiwań romantycznych alejek, widokowych otwarć, wielkich osi, melancholijnych ogrodów i połyskliwych oczek wodnych. *Architektura zawsze dotyczy tak samo zdarzeń, które w danej przestrzeni mają miejsce, jak samych tych przestrzeni*²⁷³ – powtarza Tschumi. Wszystkie warstwy – *Punkty*, *Linie* i *Plamy* – umożliwić miały te wydarzenia, które program konkursu przewidywał, skrzyżowania i kolizje między nimi sprowokować miały wydarzenia niespodziewane i nieprzewidziane. Jedność estetyczna całej działki la Villette zapewniona została już na zawsze regularnością i wyrazistością

²⁷³ Bernard Tschumi, *The architecture of the event*, AD, s.25.

czerwonych *Folies*, aktualność programowa i jej architektoniczna forma – zlokalizowana gdzieś pomiędzy *Folies* i zmienna w perspektywie wielu lat – dla wizualnej percepcji parku pozbawiona została niemalże zupełnie znaczenia. Park, pomimo formalnego zakończenia swojej budowy, ciągle się rozwija, ciągle się zmienia, ciągle swoją kulturalną i przyrodniczą ofertę wzbogaca. Romantyczne alejki i melancholijne ogrody też się w nim – niejako mimochodem, w ramach przyjętej struktury parku, co Bernard Tschumi powitał z radością – pojawiły.



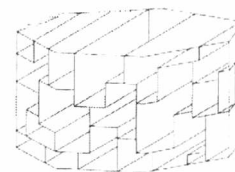
Rys. 156.
Projekt ostateczny.



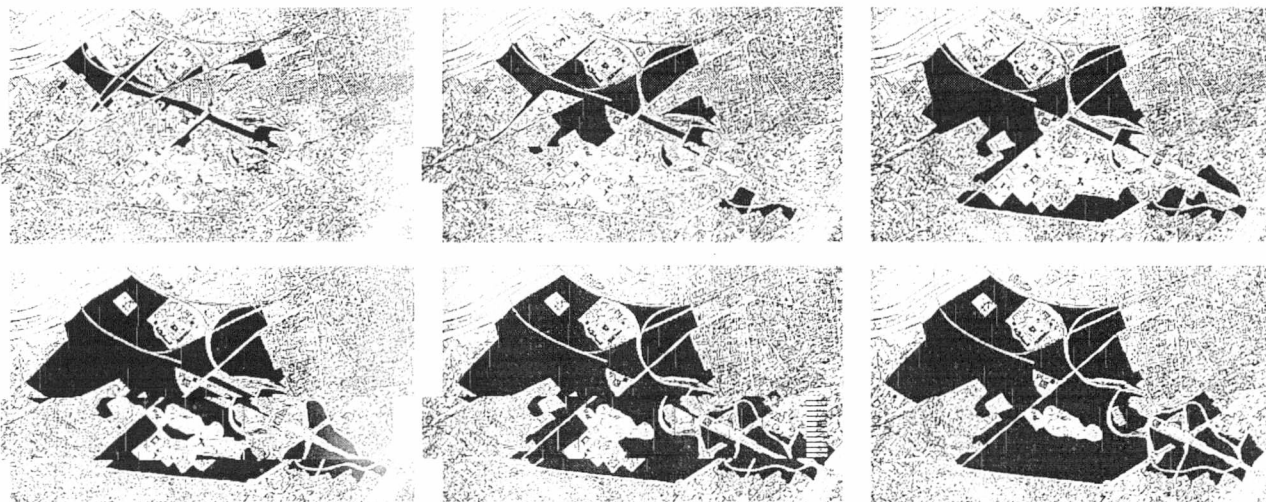
Rys. 157.
Jedno ze zrealizowanych *Folies*.

4.3.3.2

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas projekt urbanistyczny na przedłużenie Wielkiej Osi, Paryż, Francja 1991 konkurs międzynarodowy



Drugim przykładem podgrupy *inne wzory geometryczne* jest projekt na zagospodarowanie terenów La Défense w Paryżu zaproponowany przez Rema Koolhaasa. Projekt ten powstał z okazji międzynarodowego konkursu. 750 hektrowa działka otaczająca znany La Grande Arche autorstwa duńskiego architekta von Spreckelsena i szeroki na 120 metrów, usytuowany w zakolu Sekwany, odcinek wielkiej osi paryskiej, miały stać się przedmiotem urbanistycznej analizy, poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o to, co można zrobić z tak charakterystycznym fragmentem Paryża. Obszar ten, oprócz dobrze znanej i sporej grupy wysokościowców, już od kilkudziesięciu lat zawierał także duże osiedla bloków mieszkalnych, dwa cmentarze, uniwersytet, szereg biurowców i miejsca pod planowane w przyszłości nowe stacje metra i szybkobieżną kolei TGV. Francuzi już wcześniej zdecydowali o przedłużeniu istniejącej już osi, teraz szukali urbanistycznego sposobu na ożywienie terenów z drugiej strony Wielkiego Łuku. Koolhaas – poczynawszy od opisu miejsca, wyszczególnienia najważniejszych, wartych zwrócenia uwagi budynków, zbadania najczęściej złej kondycji istniejącej tkanki budowlanej, analizy słabej jakości większej części architektury zbudowanej na działce – przeprowadził długi proces projektowy, który dokładnie został pokazany w książce *S,M,L,XL*²⁷⁴. Wynik badań był jednoznacznie pesymistyczny, Koolhaas nie dostrzegł wielu możliwości wykorzystania istniejącej masy urbanistycznej do przyszłej, ożywczej dla La Défense interwencji. Po serii pytań i odpowiedzi architekt w końcu zadał pytanie najważniejsze: *Ile z tych budynków zasługuje na życie wieczne? Takie pytanie jest wręcz zakazane w Europie, gdzie kontekst urbanistyczny z reguły jest czymś, co ma być szanowane i konserwowane, a nie niszczone. Jednak w wielu przypadkach [to pytanie jest] jak najbardziej uzasadnione. Kiedy spojrzeliśmy na te wszystkie budynki, ich materiały, które na pewno nie będą trwały wiecznie, ich programy, które ledwo tylko wyraziły potrzebę chwili, to okazało się niezwykle trudnym braniem ich pod uwagę jako część historycznej Europy. Ich zadaniem nie było trwać wiecznie, ich rolą była tylko rola prowizorycznej, krótkotrwałej architektury*²⁷⁵.



Rys. 158.

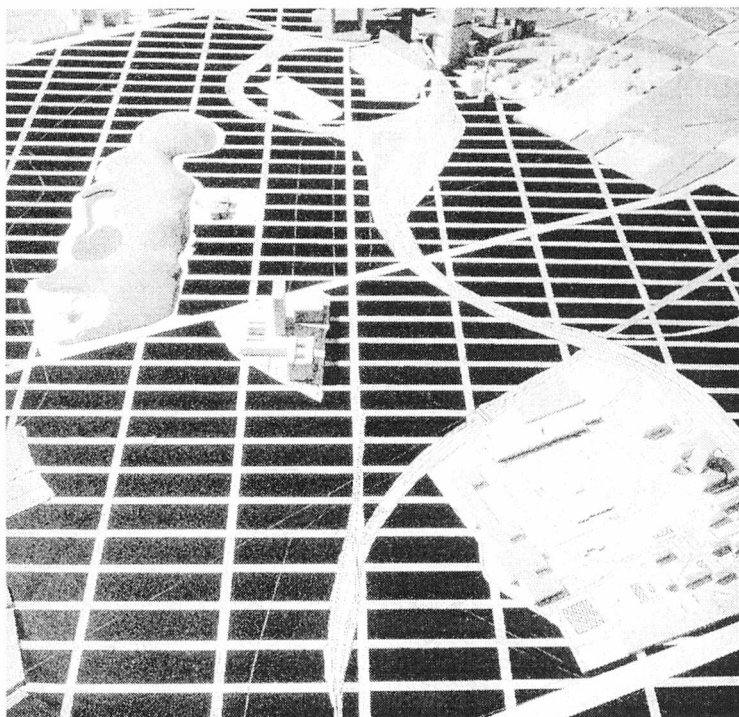
Stopniowe „oczyszczanie” działki z bezwartościowej zabudowy.

²⁷⁴ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.

²⁷⁵ Tamże, s.1099.

Paryż dla Koolhaasa stał się idealnym miejscem na kolejny pokaz urbanistycznej odwagi. Interwencja Haussmanna sprzed wieków i brutalny Plan Voisin Le Corbusiera z lat 50. XX wieku stały bodźcem, by w Paryżu jeszcze raz spróbować czegoś zupełnie nowego. Koolhaas zdecydował, że budynki starsze niż 25 lat – w jego przynajmniej projekcie – zostaną w długim, podzielonym na etapy procesie wyburzone, a otrzymane w ten sposób tereny przeznaczone zostałyby pod nową zabudowę. Zachowano by tylko najważniejsze obiekty, obarczone wartością sentymentalną czy też historyczną: Uniwersytet Nanterre, budynek sądu, park, Wielki Łuk Speckelsena, halę CNIT autorstwa Jeana Prouve i wieże Fiata. Budynki te w ten sposób stałyby się swego rodzaju akropolem XX wieku. Wykonane schematy pokazały krok po kroku proces przygotowywania, a dokładniej oczyszczania terenu pod nową interwencję, aż po otrzymanie zupełnie nowego *tabula rasa*. Wtedy Koolhaas napisał: *Spojrzelśmy na ten świeżo uwolniony teren i zadaliśmy jeszcze bardziej przerażające pytanie: co teraz z tym wszystkim zrobimy?*²⁷⁶

Koolhaas zmierzył pierwszy program, który właśnie – wirtualnie – z zadanej działki usunął, i program drugi, który na miejsce pierwszego miał wstawić. Wykonał serię studiów próbując wyobrazić sobie początek przyszłego planu urbanistycznego, zrobił całą serię kolaży nakładając różne wzory geometryczne na pustkę La Défense, szukał analogii w innych dyscyplinach. Po wielu próbach najbardziej przekonująca stała się dla niego siatka ortogonalna identyczna z urbanistyczną siatką Manhattanu, *przypadkowo*²⁷⁷ – jak napisał Koolhaas – jedną ze swoich linii kontynuującą wielką paryską oś. Tą decyzją architekt zatoczył wielkie koło, wrócił do miejsca, z którego zaczął swoją architektoniczną karierę. Zafascynowany urbanistyką miast USA, w latach 70. wiele czasu poświęcił badaniom jakości życia amerykańskiej metropolii. Ich rezultatem stała się znana, wspominana już w niniejszym opracowaniu, wydana jeszcze w roku 1978, książka pt. *Delirious New York*. Książka ta była apologią miasta XX wieku i jednocześnie też apologią urbanistyki jako kreacji nie *a priori* zdefiniowanego trójwymiarowego środowiska, ale raczej *zespołu potencjałów* – w przypadku Manhattanu prostokątnej siatki, które można wykorzystać na wiele sposobów, budując architekturę różnego rodzaju, różnej gęstości i różnej wysokości²⁷⁸.



Rys. 159.
Wstawiona w działkę prostokątna siatka - matryca.

²⁷⁶ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.1115,1117.

²⁷⁷ Tamże, s.1125.

²⁷⁸ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Rotterdam 1994.

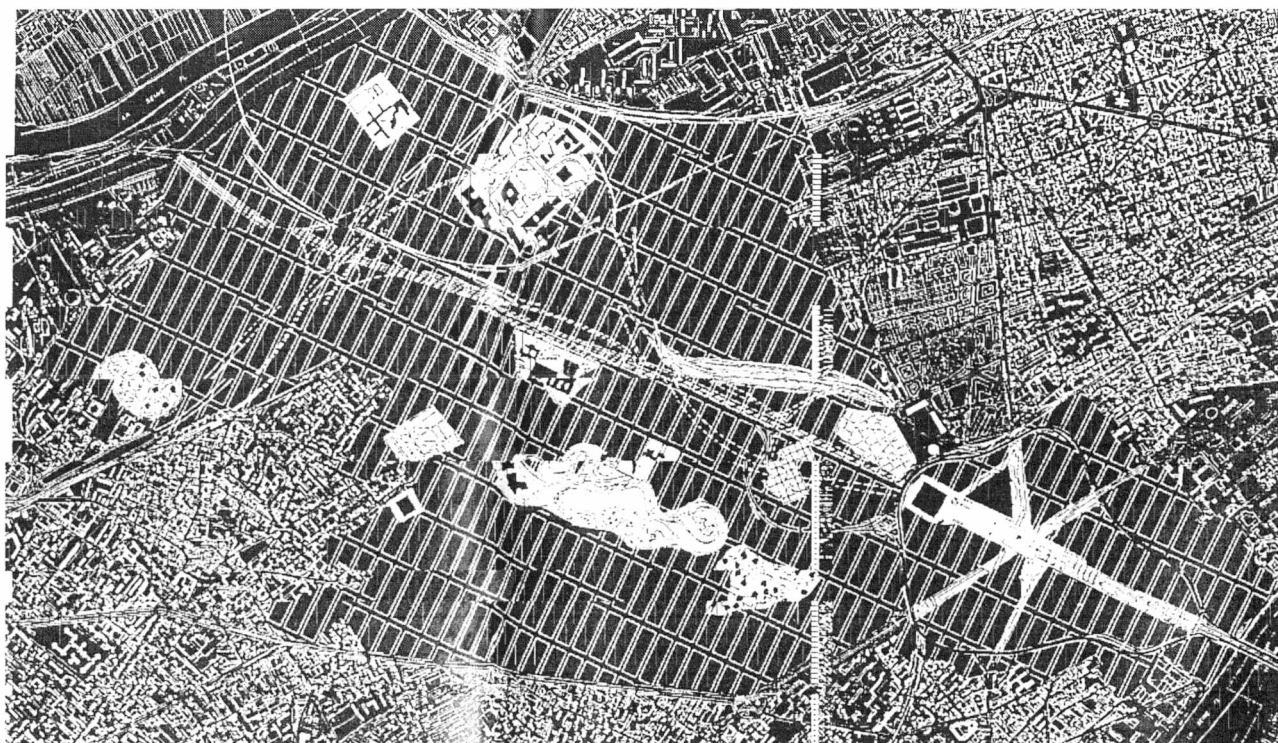
Architekt napisał w tej książce:

Siatka jest – przede wszystkim – spekulacją konceptualną. [...]

W swojej całkowitej obojętności do topografii, do terenu, w którym istnieje, wyżej stawia strukturę intelektualną niż rzeczywistość. [...]

Wszystkie kwartały są takie same; ich równorzędność kwestionuje wszystkie systemy artykulacji, które pomagały w tworzeniu miast tradycyjnych. Siatka czyni z historii architektury i z wszystkich przeszłych lekcji urbanistyki zjawiska zupełnie nieprzystające do nowych czasów. Zmusza budowniczych Manhattanu do poszukiwania nowego systemu wartości, do znalezienia strategii, które pozwolą na wyróżnienie poszczególnych kwartałów od swych sąsiadów.

Dwuwymiarowa dyscyplina siatki stwarza niesłychaną swobodę dla anarchii trzeciego wymiaru. Siatka ustanawia balans pomiędzy kontrolą i jej brakiem w mieście, które może być jednocześnie uporządkowane i elastyczne, które może stać się miastem usztywnionego chaosu²⁷⁹.

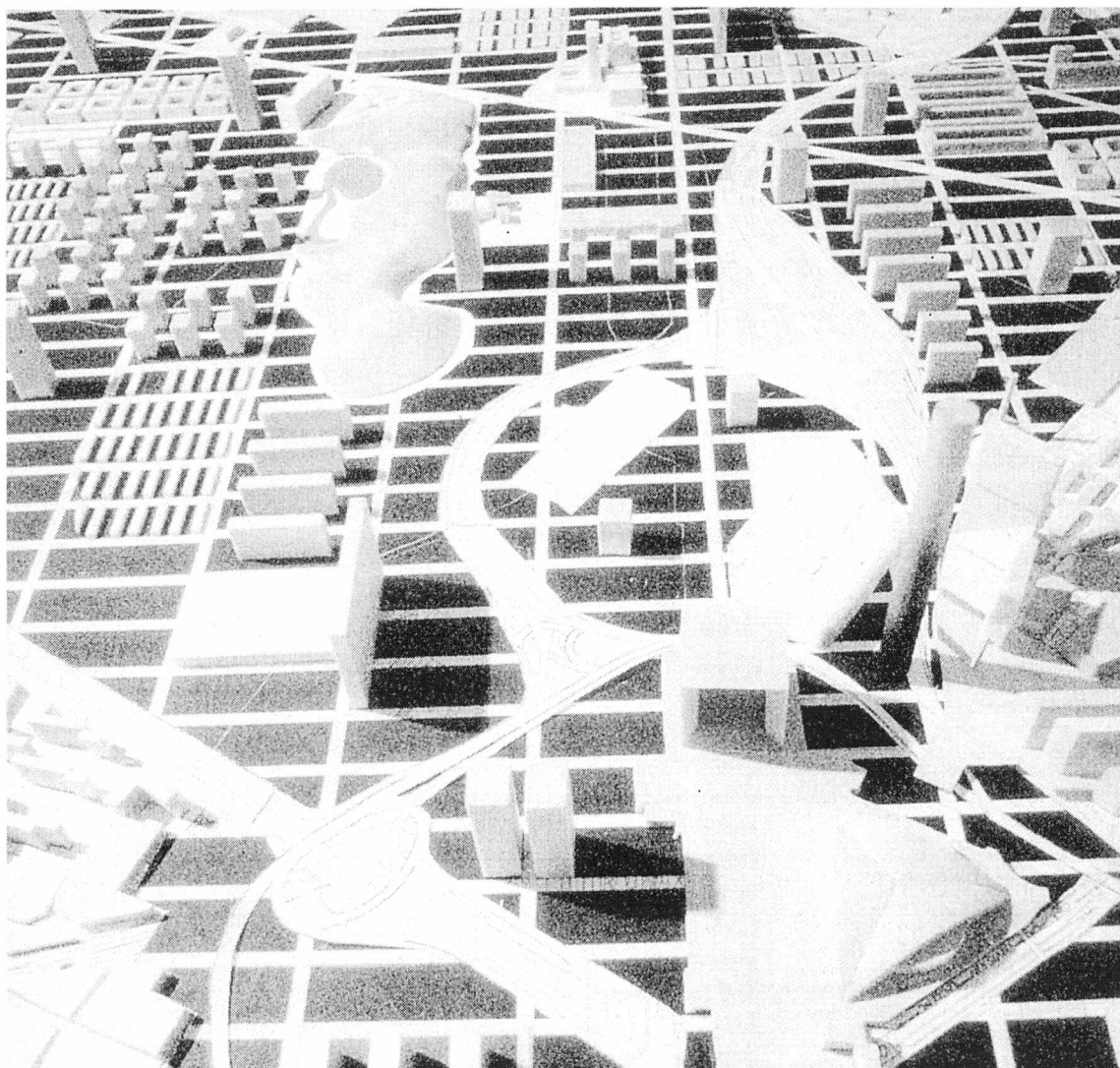


Rys. 160.

Plan zagospodarowania siatką „oczyszczonej” działki.

Na Manhattanie, jak i w nowym La Défense, była tylko jedna reguła – utrzymania nieprzekraczalnej linii zabudowy dla całego projektowanego terenu. Każdy kwartał mógł stać się obszarem pojedynczej architektonicznej interwencji. W takim mieście nie było miejsca na dominanty, widokowe otwarcia, najważniejsze ulice, najbardziej istotne budynki; była urbanistyczna demokracja, równouprawnienie każdego miejsca, absolutna wolność w kreacji swojego kawałka miasta. Amerykańska zasada *wszystko, co nie jest zakazane, jest dozwolone* realizowała się w ramach granicy kwartału, którego nieprzekraczalne linie zabudowy były tym jedynym zakazem. Miasto zmieniało się – jeżeli taka była wola ekonomiczna – przez cały czas, nikt nigdy nie był w stanie go kontrolować jako całości. Efekt plastyczny był całkowicie nieprzewidywalny, być może zupełnie pozbawiony znaczenia. A może nawet był tylko i wyłącznie manifestacją założonej na samym początku swobody architektonicznej wypowiedzi, owej konceptualnej strategii ortogonalnej siatki.

²⁷⁹ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Rotterdam 1994, s.20.



Rys. 161.
Idea projektu: matryca + dowolny program.

Przytoczona wcześniej decyzja o wyburzenia wszystkiego, co złe i co starsze niż 25 lat, była w swej istocie bardzo amerykańska, czy też – dokładniej – bardzo manhattańska. To właśnie nowojorska reguła ekonomii mówi, że budynek, jeżeli jest taka potrzeba, kupuje się po to, aby go zburzyć i na jego miejscu wybudować nowy, wyższy i bardziej okazały. Dlatego nie dziwi konsekwencja Koolhaasa w „amerykanizacji” La Défense:

Zaproponowana siatka – pisał architekt – jest zarówno konceptualna, jak i operacyjna. [...]

Teoretyczna wszechobecność siatki nie oznacza jednakowej wszędzie gęstości; uporządkuje ona sąsiedztwo zabudowy i jej braku, gęstości i pustki. [...] Wielka oś stanie się, niemal przypadkowo, tylko jedną z wielu koordynat siatki²⁸⁰.

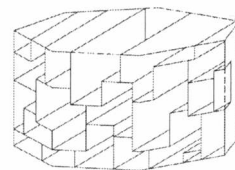
Efektem końcowym miał stać się ów sztywny chaos, pokazana na modelu szachownica prostokątnych działek-potencjałów, wciśnięta między chaotyczną zabudowę paryskich przedmieści, urozmaicona wyspami zachowanych relikwów przeszłości, nieregularnie zabudowana nową architekturą, o drapieżnej i chaotycznej sylwecie. *To bardzo radosne – napisał Koolhaas – być znowu przez chwilę urbanistami²⁸¹.*

²⁸⁰ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.1132.

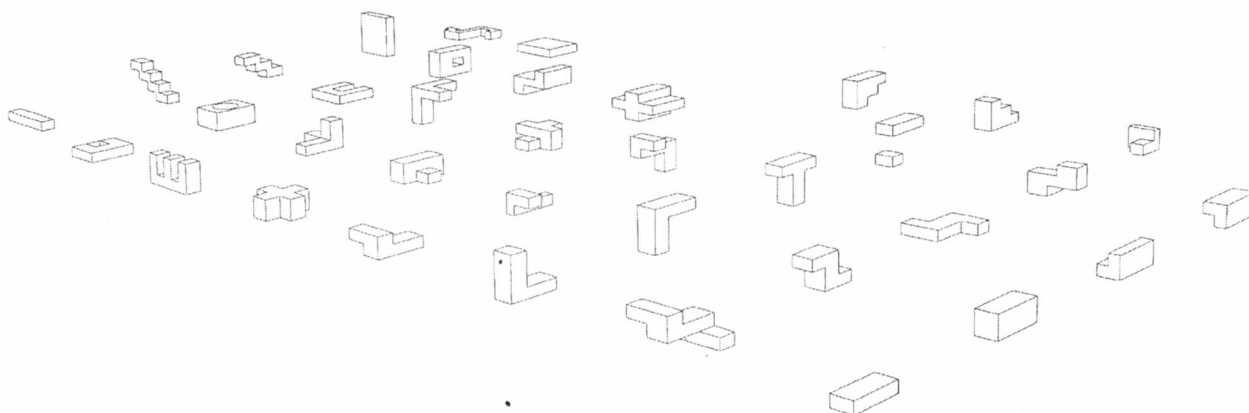
²⁸¹ Tamże, s.1131.

4.3.3.3.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries
budynek mieszkalny wielorodzinny Berlin Voids, Berlin, Niemcy
1991
konkurs międzynarodowy European, 1 nagroda



Trzecim przykładem omawianej podgrupy *inne wzory geometryczne* jest projekt wielorodzinnego budynku mieszkalnego w Berlinie wykonany w biurze MVRDV. Projekt ten był wynikiem międzynarodowego konkursu dla młodych architektów znanego pod nazwą European. Działka znajdowała się w centrum Berlina, w najważniejszej – po zjednoczeniu Niemiec – jego części, blisko pustej przestrzeni, gdzie przez kilkadziesiąt lat stał berliński mur. 284 mieszkania i 30 000 m² powierzchni handlowej na granicy pomiędzy dwoma częściami Berlina miało świadczyć, według wytycznych berlińskich władz, o zamiarze ponownego scalenia, w każdym możliwym sensie, całego miasta. Otoczenie było nieuporządkowane, poddane przestrzennym wpływom zarówno niższej części byłego Berlina Zachodniego, jak i wysokiej, typowo modernistycznej architektury osiedlowej Berlina Wschodniego, w tym akurat miejscu zwanego Mietskasernen.



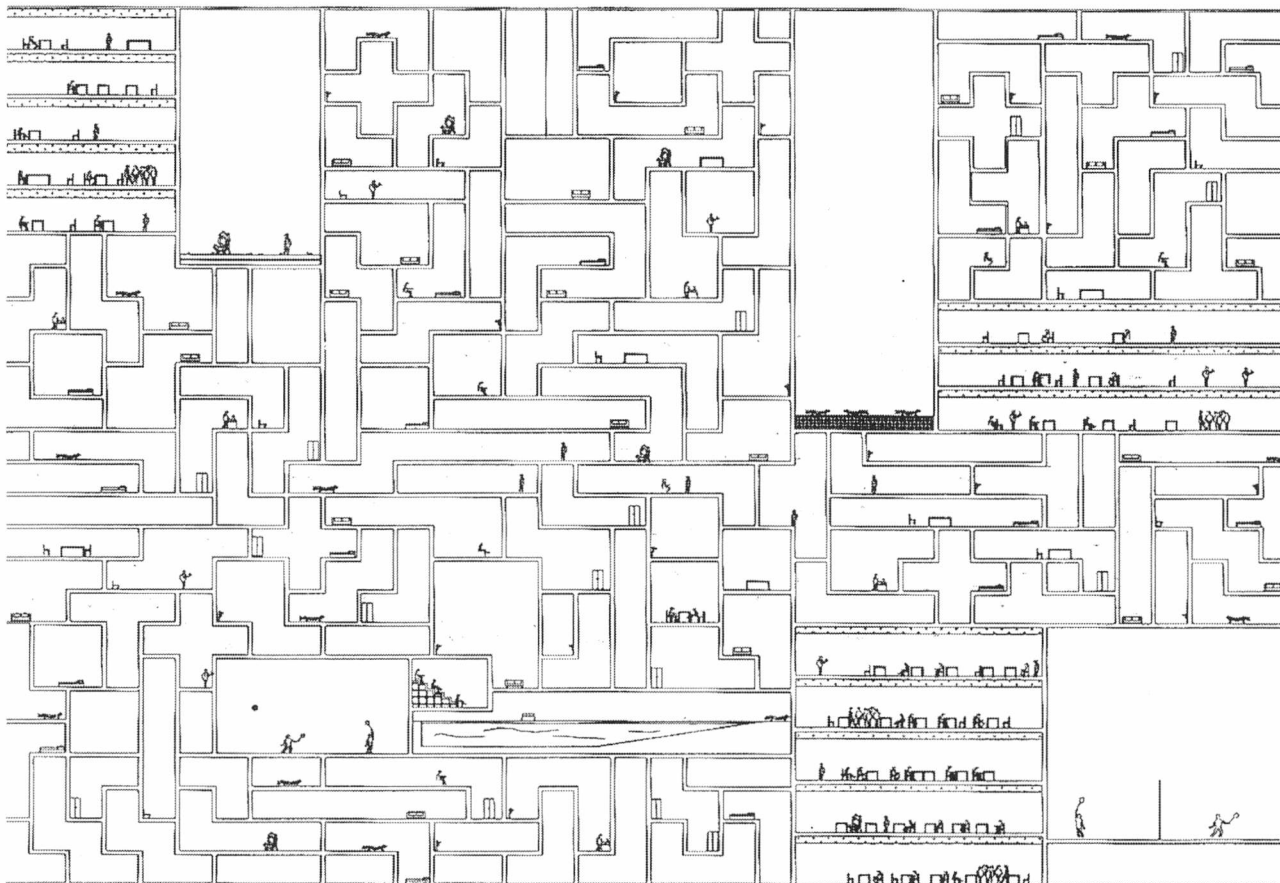
Rys. 162.
Możliwe kształty mieszkań.

Architekci z wielu względów zdecydowali się nawiązać do megabloków byłego NRD, uważając, że nowy, równie wysoki i manifestujący świeże idee budynek stanowić będzie swego rodzaju medium pomiędzy dwoma urbanistycznymi rzeczywistościami i symbol wielkomiejskich aspiracji odrodzonej metropolii. Duża wysokość była architektom potrzebna także z innego, bardziej konceptualnego powodu. *Od czasów narodzin modernizmu – pisali w opisie swojego projektu – każdy architekt czuje się w obowiązku zaprojektować dom idealny. Czy coś takiego [w naszych czasach] w ogóle istnieje? Zwiększa się potrzeba zapewnienia różnorodności oferowanych form zamieszkiwania, są chętni nawet na propozycje ekstremalne. Jednego idealnego domu nie ma, istnieje tysiące domów idealnych*²⁸².

Typowe, kupowane z katalogu lub od dewelopera domostwo jest w tym rozumowaniu protezą ideału, która zawsze poddawana jest przeróbkom, dodatkom, wyburzeniom, rozbudowom. Wewnętrzna przestrzeń robi się dzięki temu bardziej kameralna albo bardziej otwarta, pozbawiona podziałów albo skrupulatnie podzielona na każdą z osobną funkcję, wysoka albo niska, monochromatyczna albo kolorowa, otwarta na zewnętrzny świat albo introwertyczna, zawarta w prostym prostopadłościanie lub bryle geometrycznie bardziej skomplikowanej. Jednym słowem – niemal w każdym przypadku – inna. MVRDV zaproponowali więc od razu – w ramach nowego megabloku mieszkalnego – maksymalną dywersyfikację mieszkań. A prostopadłościenna w swym

²⁸² MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.44.

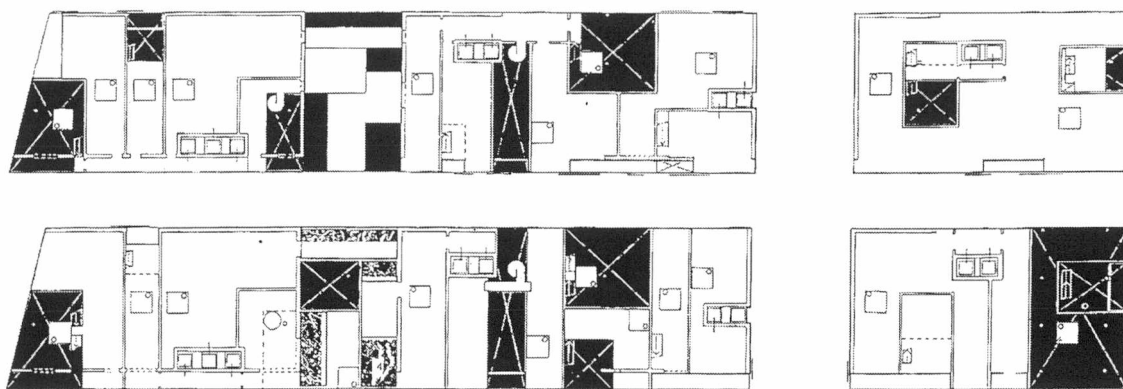
kształcie bryła budynku posłużyła im jako najlepsza forma do pełnego zamanifestowania na elewacjach przyjętego rozwiązania. Pisali: *Z tych wszystkich idealnych domów jak z puzzli skonstruować można blok mieszkalny. Fakt umieszczenia ich w tym bloku stanowi przyczynę powstania kolejnych, zawartych między nimi, nowych i niespodziewanych przestrzeni i jakości*²⁸³.



Rys. 163.
Fragment przekroju przez budynek.

Dostarczony na konkurs projekt nie stanowił dopracowanej do ostatniego szczegółu pracy. Był bardziej ideą, swobodną grą wyobraźni przedstawioną na szkicowym modelu i konceptualnych w charakterze rysunkach. Architekci pokazali tam całą gamę mieszkań, zaczynając od typowego, znanego na całym świecie mieszkania rozkładowego, aż do mieszkania-korytarza. A pomiędzy nimi były mieszkanie-cela, mieszkanie-hol, mieszkanie-kształtu L, mieszkanie-wąż, mieszkanie-kształtu Z, mieszkanie-pętka, mieszkanie-jama, mieszkanie-kształtu T, mieszkanie-grota, mieszkanie-taras, mieszkanie-kościół, mieszkanie-kaplica, mieszkanie-krzyż, mieszkanie-kaktus, mieszkanie-zygzak, mieszkanie-patio, mieszkanie-kształtu U, mieszkanie-loft, mieszkanie-schody, mieszkanie-wieża. Każdy z tych kształtów był tylko przestrzenną wprawką, punktem wyjścia do bardziej szczegółowego projektu i jednocześnie gwarancją niebanalności większości z nich. Wszystkie razem tworzyły masywny blok, na którym dyspozycja i formy poszczególnych mieszkań były widoczne z zewnątrz i które swoją geometrią przypominać mogły wspomniane wcześniej puzzle albo powszechnie znaną grę „Tetris”. To skojarzenie wydaje się w tym przypadku bardzo adekwatne do procesu powstawania propozycji Berlin Voids, który przypominał w swej istocie po prostu zabawę, a nie obarczony problemami kompozycji i proporcji, poważnym, tradycyjnym architektonicznym projektem.

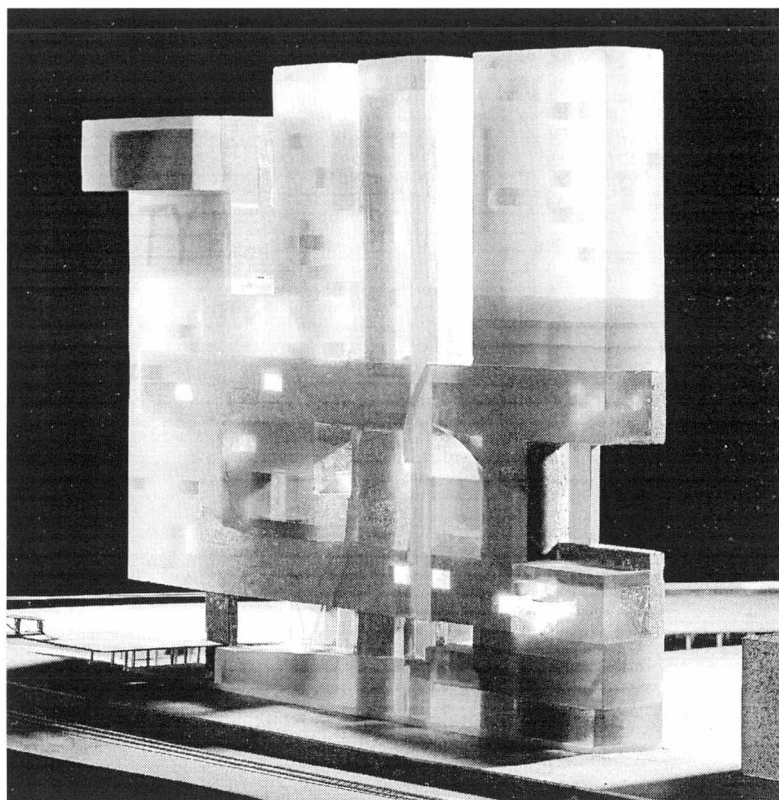
²⁸³ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.44.



Rys. 164.
Przykładowe rzuty.

Architekci pisali: *Nowoczesna technologia spowodowała, że ściany i stropy uniemożliwiają jakikolwiek niemal każdy możliwy kontakt pomiędzy sąsiadami. Anonimowość stała się powszechna. A to daje nową szansę temu, co widoczne. Dzięki specyficznemu – jak puzzle – ułożeniu mieszkań sąsiad nie jest już schowany, mamy świadomość jego istnienia. Czy fakt ten może stymulować powstanie [...] społecznego bezpieczeństwa? Puzzle mogą wywołać pewną ciekawość – jak wygląda mieszkanie sąsiada?, jak mieszkanie sąsiada sąsiada? a jak mieszkanie sąsiada sąsiada sąsiada?...*²⁸⁴

I podsumowali: 284 „ideałów” pokazano wschodniej i zachodniej częściom Berlina w zamrożonej kompozycji dobrze znanych i dopiero co odkrytych rodzajów mieszkań²⁸⁵.



Rys. 165.
Schematyczny model budynku.

²⁸⁴ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.44.

²⁸⁵ Tamże, s.44.

4.3.3.4.

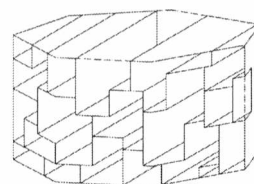
MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries

De Architectengroep – Bjarne Mastenbroek

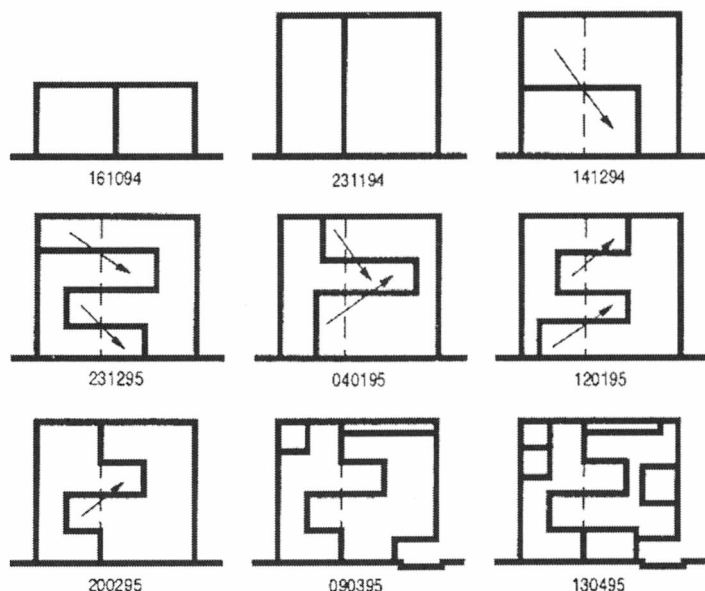
dom dwurodzinny KBWW, Utrecht, Holandia

1994-97

zlecenie prywatne



Czwartym przykładem podgrupy *inne wzory geometryczne* jest projekt Domu Dwurodzinnego w Utrechcie również powstały w pracowni MVRDV. Zlecenie na wykonanie tego projektu było bezpośrednią konsekwencją omówionego poprzednio projektu Berlin Voids. Jeden z klientów MVRDV, zobaczywszy projekt konkursowy, stwierdził, że właśnie w takim domu chciałby zamieszkać. Działka, którą wraz z żoną nabył, znajdowała się w pierzei dziewiętnastowiecznej ulicy z jednej strony zdefiniowanej budynkami, a z drugiej rozległym parkiem. Po pierwszych architektonicznych przymiarkach uświadomił jednak sobie, że nie będzie go stać na wybudowanie pojedynczego domu. Ogłoszenie w prasie szybko przyniosło efekt w postaci następnej pary inwestorów, którzy z kolei sprowadzili drugie, wynajęte przez siebie biuro architektoniczne. Obydwie pary inwestorów od początku miały różne, często wykluczające się idee dotyczące ich przyszłego sposobu zamieszkiwania. Architekci z biura MVRDV wspominali w jednym z wywiadów: *Nasi klienci chcieli pokoju dziennego na piętrze, swoistym piano nobile, i dzięki temu wyłączyć się nieco z poziomu przyziemia, para druga chciała gotować i jeść na poziomie 0, niemalże w ogrodzie; para pierwsza chciała mieć wielką sypialnię tuż pod dachem, ich przyszli sąsiedzi pragnęli połączyć w jednej przestrzeni salon telewizyjny z poziomem sypialnianym*²⁸⁶.



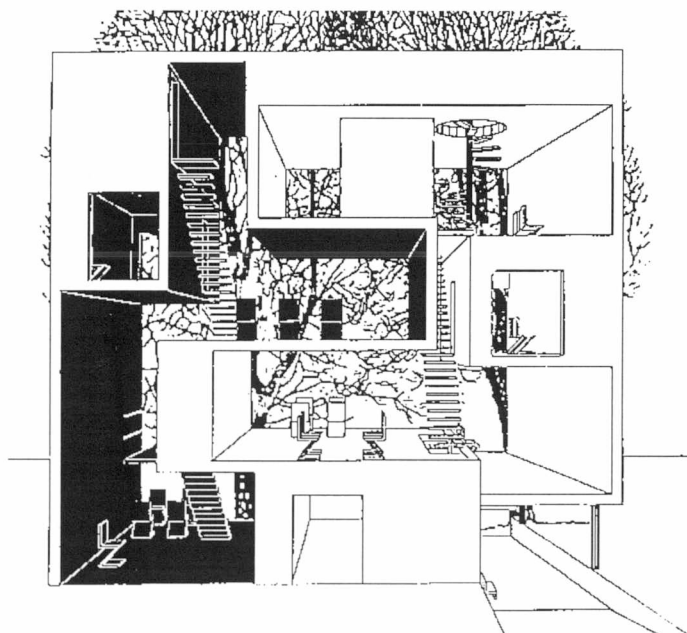
Rys. 166.

Poszczególne etapy negocjacji. Poniżej rysunków umieszczono daty ich powstania.

Dlatego proces projektowy, a właściwie negocjacyjny, trwał długo. Zasada wzajemnie uzupełniających się przestrzennie mieszkań wzięta z Berlin Voids i prostopadłościenna bryła od początku były jedynymi niezmiennymi składnikami przyszłego projektu. Pierwsi klienci od razu zarezerwowali sobie dwie trzecie przyszłego budynku. Ich część domostwa miała być raczej introwertyczna, skierowana do środka, odseparowana od ulicy. Pokój gościnny umieszczony miał zostać w przyziemiu, nad nim inwestorzy życzyli sobie swojej głównej strefy mieszkalnej. Druga

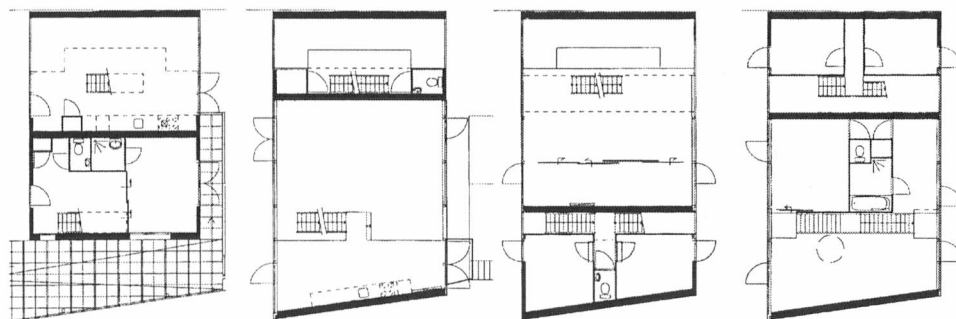
²⁸⁶ MVRDV 1991-1997, El Croquis 86, Madryt 1997, s.18.

para musiała zmieścić się w pozostałej jednej trzeciej obiektu. Ich domostwo miało być otwarte na otoczenie: zarówno na prywatny ogród, jak i publiczny park leżący po drugiej stronie ulicy. Obydwie pary, w celu zachowania jak największego ogrodu, zgodziły się na serię dosyć płtykich, pnących się w górę pięter.



Rys. 167.
Schematyczny przekrój.

Poszczególne życzenia – z braku jakiegokolwiek architektonicznego doświadczenia inwestorów – nie mogły być sprecyzowane, zanim nie zaczęły się rozmowy z projektantami. Idee kształtowały się powoli, kompromisy i porozumienia potrzebowały czasu, by w ogóle zaistnieć. Negocjacje pomiędzy architektami i dwoma parami inwestorów zaczęły się w połowie października 1994 roku, trwały do połowy kwietnia następnego roku. Zostały doskonale zdokumentowane w serii dziewięciu schematów, pokazujących kilka etapów rozmów. Pierwszy pokazywał dwa tradycyjnie jeszcze skonfigurowany, głęboki na 14 m i dzięki temu zajmujący sporą część działki, dwukondygnacyjny dom dwurodzinny, gdzie ściana dzieląca dwie rodziny jest jeszcze prosta i pionowa. Drugi to już wysoki na 4 kondygnacje budynek w dalszym ciągu jedną płaszczyzną oddzielający dwie strefy prywatności, skonfigurowany już we właściwej proporcji powierzchni wymaganej przez poszczególne pary. Około połowy grudnia płaszczyznę zaczęto dzielić i łamać, przez kilka miesięcy trwała zabawa w architektonicznego „Tetrisa”: jedni życzyli sobie dostępu do dachu, inni większego kontaktu z ogrodem, jedni tarasu na szczycie domu, inni przykrytego miejsca parkingowego itp. itd.



Rys. 168.
Rzuty budynku: parter, 1 piętro, 2 piętro, 3 piętro.

Wreszcie osiągnięto kompromis. Prostopadłościan podzielony został przełamana w kilku miejscach ścianą, zaś operacja ta w całej okazałości pokazana została na obydwu głównych elewacjach – od ulicy i od ogrodu. Cienka i zmieniająca kierunek kreska podzieliła bryłę domu na dwie części, niemal w całości za dużymi przeszkleniami prezentujących swoje wnętrza. Wyjątkami w obu przypadkach są zawieszone w przestrzeni nieprzezroczyste pudła kryjące w sobie po dwie małe sypialnie. Wykryształowane w czasie negocjacji życzenia inwestorów zostały spełnione, zawieszone w czterokondygnacyjnej przestrzeni schody doprowadzają do wymaganych funkcji. Obydwa domy są diametralnie różne, ich przestrzenie odzwierciedlają odmienne style życia ich właścicieli. Prostopadłościenna bryła – jako wspólne domostwo dwóch par – wykończona została tym samym ciemnobrązowym materiałem; odrębne, wydzielone idącą przez elewację krzywą części otrzymały różnego zabarwienia szkło. Ich geometryczna zależność nie była rezultatem studiów elewacyjnych czy też badań nad proporcjami, ale analizy programu i kilku miesięcy żmudnych negocjacji.

W swojej powieści „*La vie mode d'emploi*” Georges Perec rozwija piękną literacką ideę – pisał krytyk architektoniczny Bart Lootsma – która postrzega dom jako rodzaj puzzli *jig-saw* uosabiających powiązane wzajemnymi zależnościami ludzkie życia. Jego książkę można było otworzyć i zacząć czytać w dowolnym miejscu, przyjemność czerpiąc z jakiegokolwiek rozdziału, który jak kawałek puzzla był częścią większej całości. Kojarzenie różnych, często pozbawionych znaczenia fragmentów prowadziło do błędów, rozczarowań i oczekiwań [...]. Ale najważniejszą rzeczą podczas tego procesu łączenia wątków było posiadanie idei²⁸⁷. W Utrechcie tą ideą był zgoda pomiędzy wszystkimi stronami na podział czteropiętrowego bloku. Klienci zademonstrowali – napisali na koniec architekti – że razem mogą pójść o wiele dalej niż w pojedynkę²⁸⁸.



Rys. 169.
Zrealizowany budynek.

²⁸⁷ Bart Lootsma, *Villa KBWW*, *L'architecture d'aujourd'hui* 316, s.35.

²⁸⁸ MVRDV, *KBWW* [w:] Jaime Salazar, Manuel Gausa, *Single-family housing: the private domain*, Basel, Boston, Berlin 1999, s.82.

4.3.3.5. Podsumowanie

Przeanalizowane 4 projekty należące do podgrupy *inne wzory geometryczne* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela w syntetyczny sposób pokazuje ich najbardziej charakterystyczne aspekty. Udowadnia, że matrycę można wykorzystać na wiele sposobów, zwraca uwagę na uzyskany w przypadku każdego budynku charakter przestrzeni wewnętrznych i fasad.

4.3.3.1. Bernard Tschumi		Park La Villette Paryż, Francja	projekt konkursowy zrealizowany
Program. ogrody tematyczne zieleń wysoka zieleń niska place zabaw otwarte teatry restauracje bary kioski sprzedaż pamiątek galerie sztuki warsztaty artystyczne punkty opieki medycznej tarasy widokowe jeziorka Muzeum Nauki Grande Halle Miasto Muzyki parking	Podział programu. Program podzielono na cztery grupy: • funkcje będące płaszczyznami (ogrody, lasy itp.), • funkcje będące punktami (kioski, bary itp.), • funkcje będące dużymi obiektami, • połączenia komunikacyjne. Matryca. Regularna siatka punktów.	Ukształtowanie obszaru. Nieregularny i rozległy obszar przeznaczony został do opracowania konkursowego jako pustka znajdująca się wśród miejskiej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Na całym obszarze wyznaczono regularną siatkę punktów. Wytyczono również kilka linii i kilka figur geometrycznych. Rozmieszczenie programu. Wszystkie funkcje „punktowe” rozłożone są na regularnej siatce w formie czerwonych, zróżnicowanych formalnie pawilonów. W obszary wyznaczone przez figury geometryczne wstawione są w dowolnej konfiguracji funkcje „płaszczyznowe”. Funkcje duże kubaturowo i układ komunikacyjny są uzupełnieniem powstałego w ten sposób systemu. Przestrzeń. Efektem końcowym jest rozległy obszar pokryty nieregularnymi płaszczyznami, w których znajdują się różne funkcje oraz regularną siatką czerwonych pawilonów. Funkcje „płaszczyznowe”, obiekty duże i układ komunikacyjny są – w stosunku do pawilonów – tylko niewiele znaczącymi z punktu widzenia estetyki dodatkami. Zróżnicowanie formalne poszczególnych pawilonów nie ma większego wpływu na całościowy odbiór parku.	
4.3.3.2. OMA – Rem Koolhaas		Wielka Oś Paryż, Francja	projekt konkursowy
Program. cała możliwa do umiejscowienia we współczesnym mieście funkcja	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Matryca. Regularna siatka prostokątów.	Ukształtowanie obszaru. Nieregularny i rozległy obszar przeznaczony został do opracowania konkursowego jako częściowo zabudowany teren znajdujący się wśród miejskiej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Na całym obszarze wyznaczono regularną, prostokątną siatkę kwartałów. Wcześniej teren oczyszczono z bezwartościowych budynków, uwalniając w ten sposób dla nowej zabudowy jego większą część. Rozmieszczenie programu. Wszystkie funkcje rozłożone są na regularnej siatce w dowolnej formie, wysokości i konfiguracji. Przestrzeń. Efektem końcowym jest rozległy obszar, w którym regularnie rozmieszczone kwartały wytyczają regularne ulice. Zróżnicowanie formalne wypełnienia poszczególnych kwartałów nie ma wpływu na całościowy odbiór dzielnicy. Odmienność wypełnień architektonicznych podkreśla przyjętą ideę.	

4.3.3.3. MVRDV		Berlin Voids Berlin, Niemcy	projekt konkursowy
Program. biura usługi różne mieszkania	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Matryca. Swobodna kompozycja kształtów znanych, stworzenie w ten sposób pomiędzy nimi kształtów nowych i nieznanymi.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, wysokością dostosowany do pobliskiej zabudowy, dostosowany jednocześnie do pełnienia funkcji dominanta w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Umieszczenie w swobodny sposób w kubaturze budynku mieszkań „idealnych” i stworzenie w ten sposób między nimi nowych przestrzeni. Rozmieszczenie programu. W całym budynku zlokalizowano zróżnicowaną typologicznie funkcję mieszkaniową. Wnętrze. Wewnątrz każde z mieszkań jest w swojej estetyce niezależne od sąsiadów. Interesująca staje się generowana łamaną ścianą działową świadomość obecności sąsiadów. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem, którego elewacje podzielone są na szereg różnego rodzaju ortogonalnych, wielokątnych kształtów pokrytych różnego rodzaju materiałami i wyposażonych w różnego rodzaju okna.	
4.3.3.4. MVRDV, De Architectengroep		Dom KBWW Utrecht, Holandia	projekt zlecony prywatnie zrealizowany
Program. 2 x hall wejściowy 2 x kuchnia 2 x jadalnia 2 x pokój dzienny 2 x sypialnie 2 x łazienki	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Matryca. Krzywa łamana oddzielająca dwie części.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie prostokąta, gabarytami dostosowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Negocjacje pomiędzy przyszłymi sąsiadami, jako ich rezultat umieszczenie w budynku łamanej ściany działowej pomiędzy dwoma domostwami. Rozmieszczenie programu. Umieszczone w budynku dwa domostwa w bardzo precyzyjny sposób odpowiadają na specyficzne wymagania funkcjonalne dwóch rodzin. Wnętrze. Wewnątrz każde z mieszkań posiada własny schemat funkcjonalny i jest w swojej estetyce niezależne od sąsiada. Interesująca staje się generowana łamaną ścianą działową świadomość obecności sąsiadów. Elewacje. Budynek jest przedzielony łamaną ścianą prostopadłościanem, którego dwie uzyskane w ten sposób części przeszklono dwoma rodzajami szkła.	

Tab. 09.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *inne wzory geometryczne*.

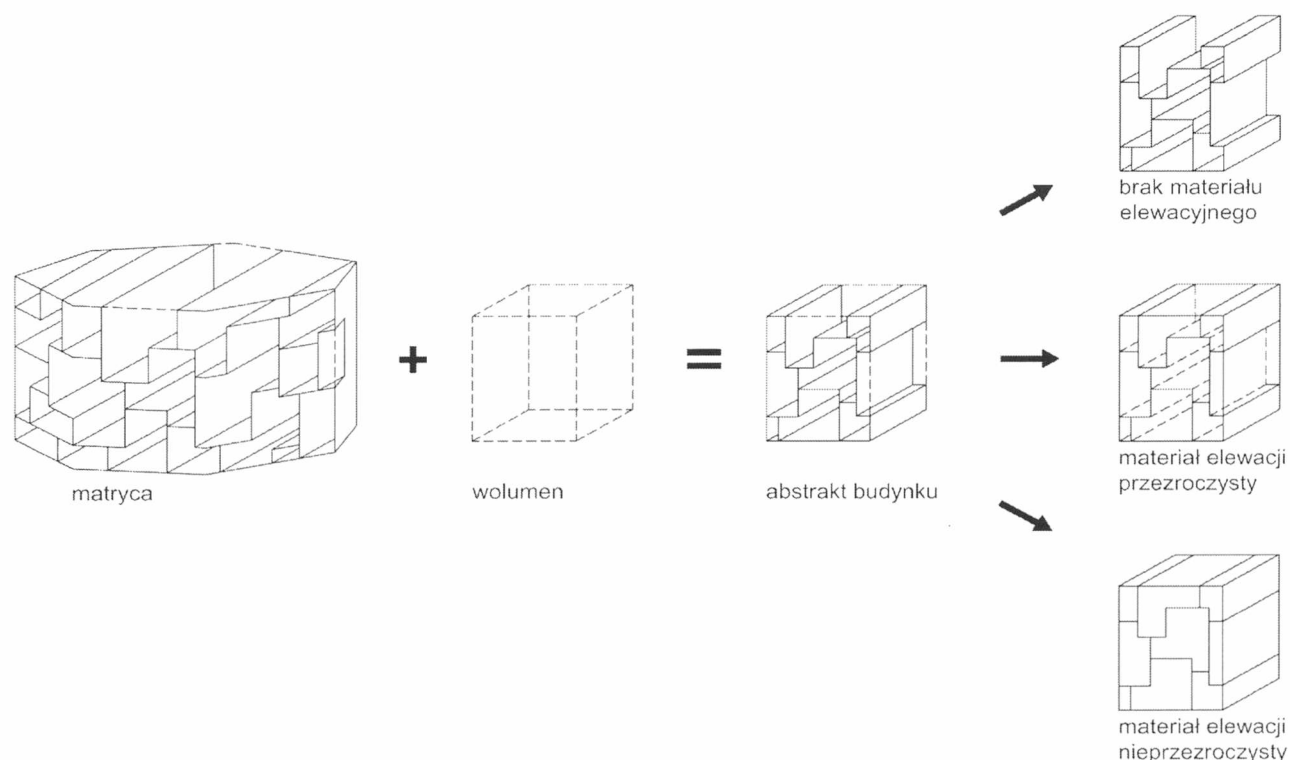
Matrycą podgrupy *inne wzory geometryczne* jest struktura geometrycznie bardziej skomplikowana niż *warstwy wertykalne* i *warstwy horyzontalne*. Struktura ta dzieli wnętrze budynku na co najmniej kilka bloków funkcjonalnych o niekoniecznie prostopadłościennym kształcie. Bloki mogą mieć tę samą lub całkowicie różną wysokość, mogą zawierać w sobie tylko jedną lub kilka kondygnacji. Wszystkie wypełniają przyjęty na początku procesu projektowego wolumen. Pod względem konstrukcyjnym poszczególne bloki mogą być wydzielone z tradycyjnej struktury lub stanowić element niezależny, posiadający swój własny, wydłutowany od innych system konstrukcyjny.

W trakcie pracy nad projektem program jest dzielony na mniejsze części, które – po przyjęciu przez każdą z nich określonego kształtu – układają się obok siebie lub nad sobą. Przypisanie programu do bloków jest raczej stałe, a ich konfiguracja może przybrać różne wykończenie materiałowe i kolorystyczne. Konfiguracja funkcji wewnątrz bloku może być dzięki decyzji architekta stała lub zmienna, zależna od czasowych wymogów użytkownika. Bloki mogą funkcjonować niezależnie lub jako składowe większej całości.

Tak jak prostopadłościenny wolumen składa się z brył, tak jego prostokątne elewacje składają się z mniejszych, geometrycznie wyodrębnionych części. Części te są bokami ułożonych we wnętrzu brył, mogą być pełną ścianą lub szkłem, lub też pozostawione bez żadnej budowlanej granicy. Szkło i ściany mogą, dzięki różnym barwom, manifestować funkcjonalną odmienność każdej z brył. Gdy bryły pozbawione są bocznych ścian, wtedy poszczególne elementy programu – przybierające formę swobodnej konfiguracji zamkniętych brył lub wolno stojących mebli – stanowi

o ich odmienności. Zawsze intencją projektanta jest jak największy kontrast pomiędzy poszczególnymi fragmentami fasady.

Strategię programową *innych wzorów geometrycznych* zastosować również można do projektowania urbanistycznego. Wtedy działka dzielona jest według określonego wzoru geometrycznego, w którego częściach lokalizuje się poszczególne fragmenty programu, mieszczące różne funkcje i wypełniane grupami podobnych do siebie budynków, różnego rodzaju nawierzchniami i różną roślinnością.



Rys. 170.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *inne wzory geometryczne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

W przypadku zastosowania programowej strategii *innych wzorów* powinnością projektanta *geometrycznych* jest podzielenie zadanej funkcji obiektu na mniejsze części, uformowanie z nich różnego rodzaju brył (lub różnego rodzaju kształtów w planie urbanistycznym) i złożenie ich w taki sposób, aby stworzyć funkcjonalny budynek (plan urbanistyczny).

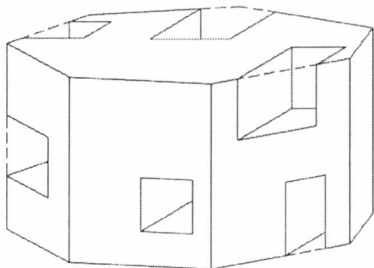
4.4.

Architektura jako zestawienie masy i pustki

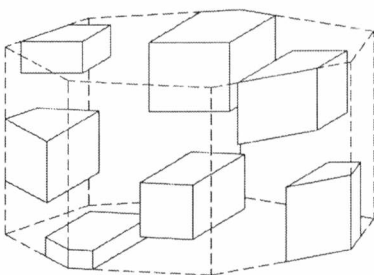
Ten rozdział poświęcono grupie projektów zebranych pod nazwą *architektura jako zestawienie masy i pustki*, w których matrycą budynku jest zestawienie masy i pustki, przeobrażających się w projekcie na specyficzną kompozycję otwartych i zamkniętych przestrzeni. Proporcja powierzchni i objętości masy oraz pustki może być różna. Jedna z nich jest dominująca w projekcie, druga, po rozbiciu na mniejsze elementy programowe, jest umieszczona w pierwszej. I jedna, i druga zawiera w sobie fragmenty programu.

Ze względu na relację między dwoma głównymi składnikami programowymi grupę tę podzielono na 2 podgrupy:

- *pustka w masie* – w której z masy budynku/terenu „wydrążone” są pełniące określone funkcje pustki (5 przykładów),



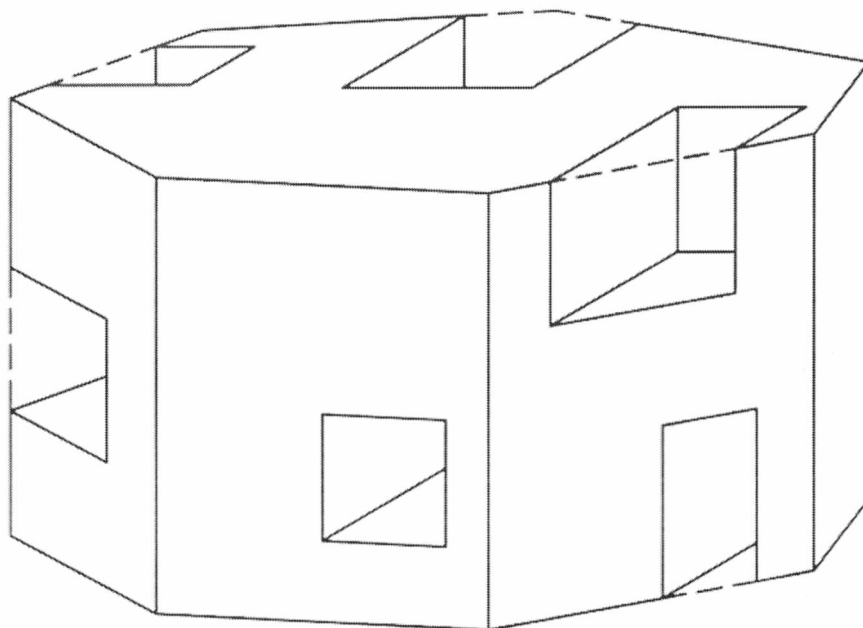
- *masa w pustce* – w której w pustkę budynku/terenu „wstawione” są pełniące określone funkcje masy (3 przykłady).



Na podstawie analizowanych przykładów sformułowane są wnioski końcowe, które umieszczone zostały na końcu każdego z podrozdziałów. Wnioski te są ogólną charakterystyką wszystkich projektów, które można stworzyć za pomocą określonej strategii projektowej. Pod uwagę brana jest przestrzenna charakterystyka określonej matrycy, zasada lokalizowania poszczególnych składników programu, efekt przestrzenny we wnętrzu budynku i potencjalny efekt na jego elewacjach. Przeanalizowane przykłady projektowe nie zawsze pokazują wszystkie możliwości danej strategii.

4.4.1. Pustka w masie

Pierwszą podgrupą grupy *architektura jako zestawienie masy i pustki* jest *pustka w masie*. Jej matrycą jest zestaw pustek umieszczonych w masie.



Rys. 171.
Matryca podgrupy *pustka w masie*: zestaw pustek umieszczonych w masie.

W podrozdziale tym omówionych będzie 5 najbardziej reprezentatywnych dla podgrupy projektów:

1. Biblioteka Francji, Paryż, Francja – autor: OMA
2. Mediateka, Sendai, Japonia – autor: Toyo Ito
3. nowe miasto Melun Sénart, Francja – autor: OMA
4. Ambasada Królestwa Holandii, Berlin, Niemcy – autor: OMA
5. Centrum Studenckie IIT, Chicago, USA – autor: OMA

Ich szczegółowa analiza – intencji autorów poszczególnych projektów i osiągniętych rezultatów przestrzennych – stanowić będzie podstawę do wyciągnięcia wniosków końcowych dotyczących omawianej podgrupy.

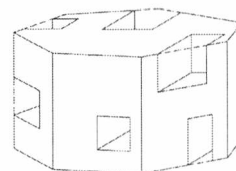
4.4.1.1.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas

Narodowa Biblioteka Francji, Paryż, Francja

1989

konkurs międzynarodowy, 2 nagroda

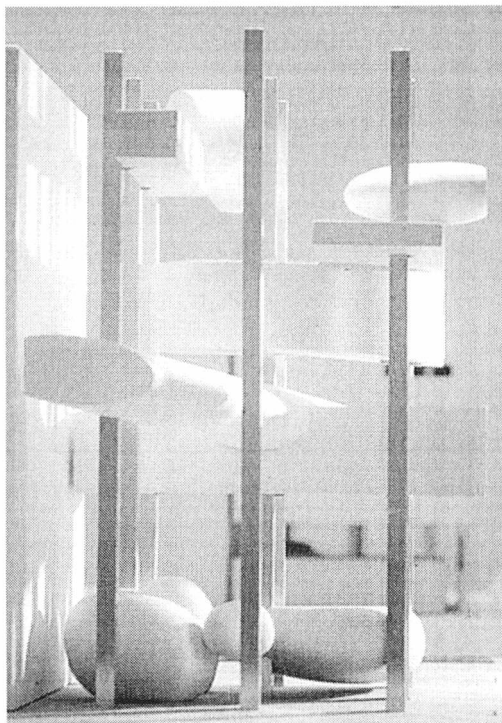


Pierwszym przykładem podgrupy *pustka w masie* jest projekt Biblioteki Francji w Paryżu autorstwa Rema Koolhaasa. Powodem wykonania tego projektu był międzynarodowy konkurs dotyczący zespołu pięciu bibliotek mieszczących największy we Francji zbiór książek i dokumentów. Działka przeznaczona na budowę Biblioteki – ostatecznie zrealizowanej według zwycięskiej koncepcji Dominique Perrault – znajdowała się we wschodnim Paryżu, nad Sekwaną, w pobliżu obwodnicy śródmiejskiej Peripherique i znanej hali sportowej Bercy. Dokoła zalegało dużo nieużytków i starych terenów kolejowych, a całość dopełniała chaotyczna zabudowa mieszkaniowa z lat 60. i 70. XX wieku. Projekt Biblioteki, po zrealizowaniu m.in. Wielkiego Łuku w dzielnicy La Defence i przebudowie Muzeum Luwru, był ostatnim z tzw. Wielkich Projektów prezydenta Francji Francois Mitteranda.

Biblioteka miała być, według słów samego Koolhaasa, *kolosalna*²⁸⁹. Na 250 000 m² powierzchni całkowitej miała pomieścić przestrzenie magazynowe i pięć niezależnych od siebie bibliotek:

- Bibliotekę Dźwięków i Obrazów Ruchomych – stanowiącą zbiór wszystkich filmów i prezentacji video zrealizowanych od roku 1945,
- Bibliotekę Ostatnich Nabytków – książek, czasopism i video,
- Bibliotekę Referencji,
- Bibliotekę Katalogów zawierającą wszystkie biblioteczne katalogi świata,
- Bibliotekę Naukową,

a także, oprócz tego, centra konferencyjne, restauracje i biura.



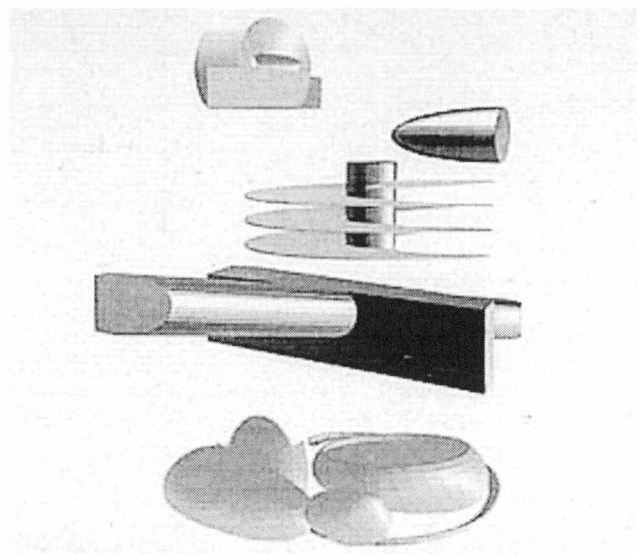
Rys. 172.

„Odwrócony” model budynku: pustki są tutaj wyrażone przez masę, masa przez pustki.

²⁸⁹ OMA/Rem Koolhaas 1987-1993, El Croquis 53, Madryt 1992, s.68.

Proces dochodzenia Rema Koolhaasa do ostatecznego rozwiązania został znakomicie udokumentowany w jego, wspominaanej już w tej pracy, książce *S,M,L,XL*²⁹⁰ w postaci pamiętnika. W pamiętniku tym Koolhaas dzień po dniu relacjonuje swoje zmagania się z przedmiotem konkursu, swoje myśli, wątpliwości oraz chwile natchnienia i radości. Pierwszy wpis jest datowany na 29 kwietnia 1989, pierwsza architektoniczna propozycja pojawia się dopiero 10 maja – jest to podium zawierające wszystkie magazyny, na którym umieszczono pięć różnych form pięciu różnych bibliotek: jedną okrągłą, inną kwadratową, jedną na słupach, inną zatopioną w magazynowym podium. Koolhaas wspomina: *Ale już wkrótce to wszystko nas znudziło i zirytowało – architektura projektowana w sposób tak esencjonalnie architektoniczny. Dokładniej zirytowało nas fakt, że [w tej sytuacji] musieliśmy wyobrazić sobie pięć bibliotek jako pięć różnych form architektonicznych: jedną śmieszna, jedną brzydką, jedną piękną i tak dalej. Innymi słowy coraz bardziej chcieliśmy zanegować te normy architektoniczne, które nakazują rozwiązywać wszystkie problemy poprzez projektowanie kształtów*²⁹¹.

15 maja Koolhaas przypadkowo „odkrywa” na nowo swój stary szkic²⁹² wykonany do projektu Centrum Sztuki i Nowych Mediów ZKM w Karlsruhe²⁹³. Szkic ten przyciąga jego uwagę z powodu tego, że w niezwykle trafny i oryginalny jednocześnie sposób pokazuje możliwe zależności programowe przyszłej Biblioteki Francji: stosunek powierzchni magazynowych do powierzchni publicznych pięciu bibliotek mający się jak 75 do 25. Koolhaas szybko pisze w pamiętniku: *Wyobraźmy sobie budynek składający się z regularnych i nieregularnych kształtów, gdzie najważniejsze części budynku są tam, gdzie go w rzeczywistości nie ma. To co jest tutaj regularne, jest magazynem; to co nieregularne, czyli czytelnie, nie są zaprojektowane, ale po prostu [w magazynie] wyżłobione*²⁹⁴.



Rys. 173.
Pustki – wizualizacja komputerowa.

19 maja Koolhaas decyduje, że Biblioteka będzie prostopadłościanem wysokim na 35 m – tak jak na to zezwalały zapisy warunków konkursu. Decyzja ta miała znaczenie urbanistyczne – Biblioteka stawała się wyraźnym symbolem w miejskiej panoramie Paryża, miała również znaczenie architektoniczne – przyjmując proporcje niemalże sześcianu stawała się uniwersalną, anonimową

²⁹⁰ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.

²⁹¹ Rem Koolhaas, *Conversations with students*, Nowy Jork 1996, s.24,25.

²⁹² Pokazany już wcześniej w niniejszym opracowaniu – w rozdziale 3.1.

²⁹³ Projekt wykonany na międzynarodowy konkurs zorganizowany w 1988 roku.

²⁹⁴ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.626.

niemalże i w pewnym sensie pozbawioną kształtu bryłą, w której masie istniała możliwość zrealizowania koncepcji projektowej czyli *wyżłobienia* przestrzeni bibliotecznych.

25 maja Koolhaas pisze:

Zdenerwowanie pośród wczesnych oznak zadowolenia: mamy ideę, ale wciąż nie wiemy, czy jest ona dobra, czy też zła.

Model, który miał parę rzeczy wyjaśnić, tylko naszą niepewność wzmoćnił.

Nie wyrokujemy więc, potrzebujemy czasu.

Sześcian. Wszystkie „dedukcje” już się odbyły: budynek jako proces eliminacji. Nie zajmujemy się estetyką, ale raczej liczbami²⁹⁵.

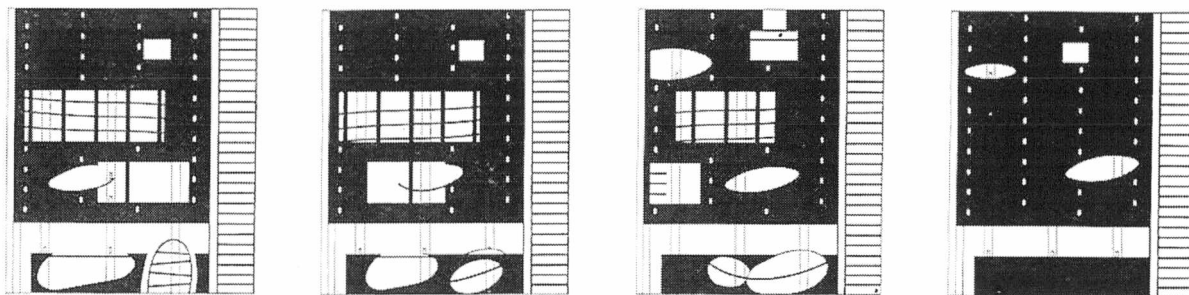
31 maja:

Zaczynamy „myśleć” o rzutach. Nie ma o czym myśleć.

[...] Jeżeli rysunek magazynów jest tapetą, to [nasze] projektowanie jest jak zrywanie części tej tapety ze ściany²⁹⁶.

Dopiero 1 czerwca, ponad miesiąc po rozpoczęciu pracy nad konkursem, pojawia się szkic jednej z elewacji, *pierwszy formalny rysunek*. Jest on *zadziwiająco absurdalny, zaskakująco piękny²⁹⁷*. Widać na nim szary, masywny, rytmicznie zarysowany kolejnymi kondygnacjami magazynów prostopadłościan, na którym unoszą się nieregularne, kolorowe plamy manifestujące pustki poszczególnych bibliotek dotykających elewacji.

Pisząc oficjalnie o swoim projekcie Koolhaas stwierdza: *Biblioteka jest zinterpretowana jako lity blok informacji, składowisko wszelkich form zapamiętywania, książek, dysków optycznych, mikrofilmów, komputerów itp. W tym bloku główne przestrzenie publiczne zostały zdefiniowane jako braki budynku, pustki wyżłobione w masie informacyjnej. Zawieszone w pamięci, są jak rozmnożone embriony, każdy ze swoim własnym technologicznym łożyskiem. Ponieważ są zdefiniowane jako pustki – nie muszą być „zbudowane” – każda pojedyncza biblioteka może być ukształtowana zgodnie ze swoją własną logiką, niezależnie od innych bibliotek, od elewacji budynku, od codziennych trudności związanych z architekturą, a częściowo nawet od grawitacji. Razem tworzą całą gamę przestrzennych doświadczeń: od konwencjonalnych do eksperymentalnych²⁹⁸.*



Rys. 174.

Przekroje budynku: masa wyrażona czarnym kolorem, pustki - białym.

Wyżłabianie poszczególnych bibliotek stało się pretekstem – mimo słów autora – do poszukiwań estetycznych. Każda z bibliotek stała się wyjątkową kompozycją przestrzenną, każda różniła się od pozostałych, każda miała inny kształt i inny charakter dochodzącego od elewacji światła:

- Biblioteka Dźwięków i Obrazów Ruchomych została umieszczona na najniższych kondygnacjach w formie kilku *Kamyczków* (wg określenia Koolhaasa), a raczej gigantycznych owalnych kształtów zawierających w sobie zbiorowe i indywidualne przestrzenie do oglądania filmów i słuchania muzyki,

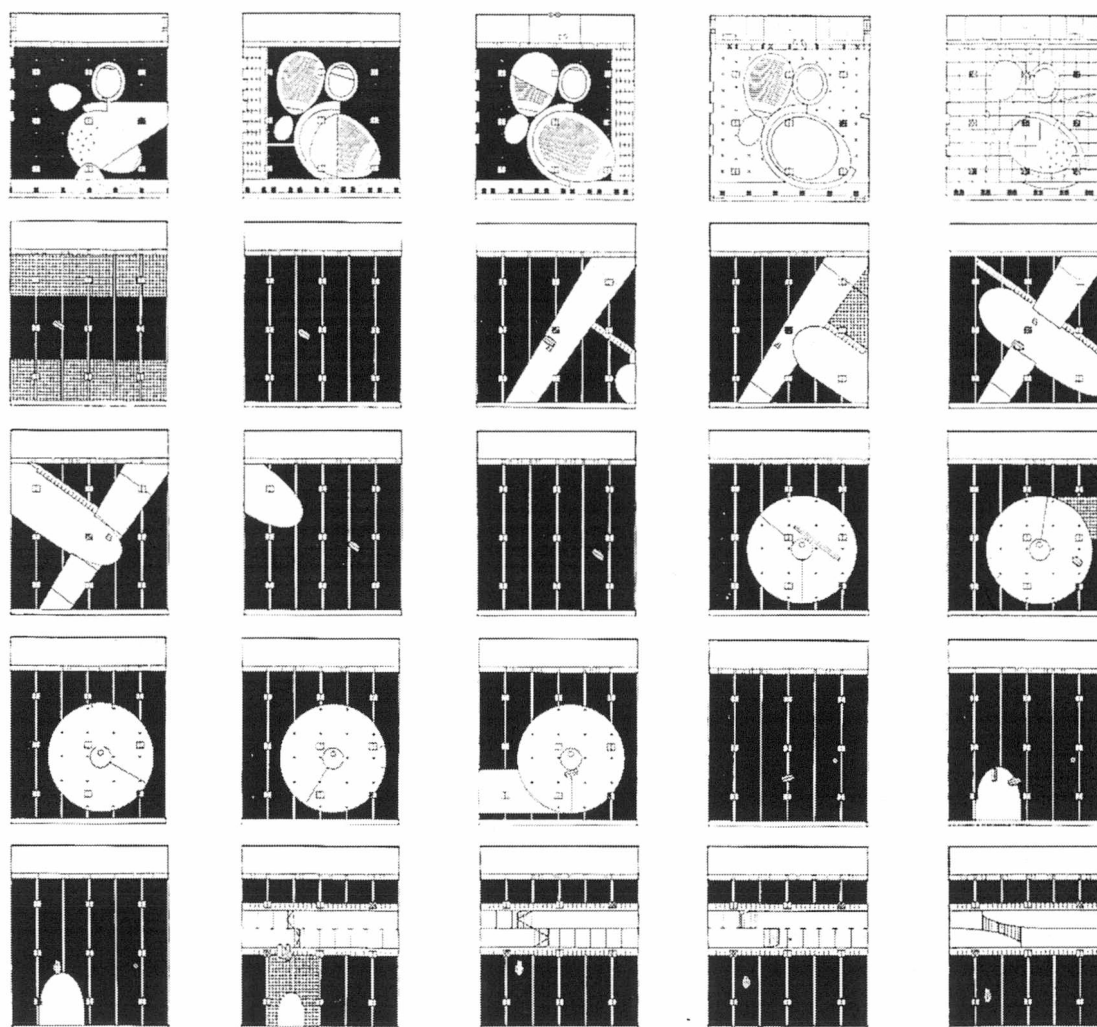
²⁹⁵ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.636.

²⁹⁶ Tamże, s.642.

²⁹⁷ Tamże, s.644.

²⁹⁸ *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*, El Croquis 53, Madryt 1992, s.68.

- Biblioteka Ostatnich Nabytków zawieszono powyżej *Kamyczków* w formie *Krzyża*, który utworzony został z dwóch podłużnych, obłych przestrzeni biegnących od jednego narożnika budynku do narożnika przeciwnego. Czytelnia książek i czasopism była zaprojektowana jako pustka horyzontalna, przestrzeń dla najnowszych zakupów filmowych i muzycznych wyłobiono jako pustkę opadającą w stronę rzeki w formie długiego audytorium. W ich przecięciu umieszczono amfiteatr,
- Bibliotekę Referencji umieszczono w środkowej części budynku Biblioteki jako *Spiralę*, ciągłą platformę poprzez 3 pełne obroty łączącą 5 kondygnacji magazynów. Każde zetknięcie *Spirali* z powierzchnią magazynową miało stanowić dostęp do materiałów zgrupowanych według różnych zagadnień i zaaranżowanych w odmienny sposób,
- Bibliotekę Katalogów w formie *Skorupy* zawieszono powyżej *Spirali*, tuż przy elewacji od strony Paryża,
- Biblioteka Naukową umieszczono tuż pod ostatnią kondygnacją i nadano jej formę *Pętelki* – bardzo długiego pomieszczenia, w którym powierzchnia podłogi, biegnąc od jednej z elewacji, przekształcała się w ścianę, następnie w sufit, znowu w ścianę, by w końcu na powrót stać się podłogą pomieszczenia dochodzącego do elewacji przeciwległej. Jak stwierdził Koolhaas: *Ponieważ to była Biblioteka Naukowa, pomyśleliśmy, że moglibyśmy mieć tu przestrzeń najbardziej eksperymentalną*²⁹⁹.

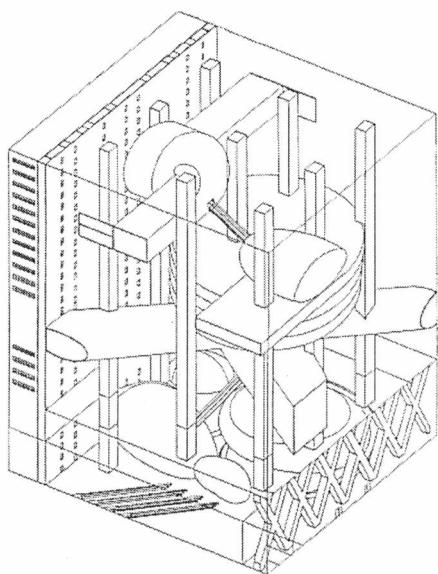


Rys. 175.

Rzuty budynku: masa wyrażona czarnym kolorem, pustki - białym.

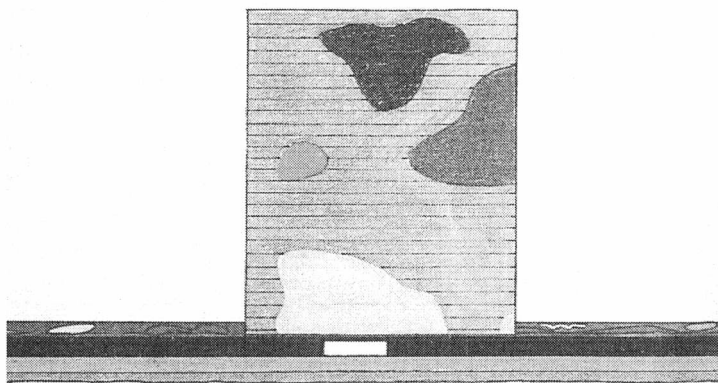
²⁹⁹ Rem Koolhaas, *Conversations with students*, Nowy Jork 1996, s.30.

Pięć bibliotek i inne przestrzenie publiczne budynku połączono z przestrzenią ogólnodostępną parteru za pomocą 9 zestawów szybkobieżnych wind. Każdej z bibliotek przyporządkowano osobny zestaw. Na dachu budynku umieszczono dodatkowe funkcje: restaurację, salę do ćwiczeń, ogród i pływacki basen. Do północnego boku prostopadłościanu Biblioteki doczepiono kolejny wąski prostopadłościan, w którym swoje miejsce znalazły, dobrze skomunikowane z przestrzeniami magazynowymi, biura i pomieszczenia personelu. W ten sposób budynek został już w całości skonstruowany, swoją wewnętrzną strukturą oferując wiele miejsc przestrzennie interesujących i niespodziewanych, których wyjątkowość stała się wynikiem nie projektowania w sensie architektonicznym, ale myślenia zupełnie oderwanego od architektury.



Rys. 176.
Aksonometria budynku.

Podobnie jak o rzutach, Koolhaas nie musiał „myśleć” o elewacjach. Choć nie uniknął doży subiektywności proponując różne rodzaje szkła i różne stopnie jego przezroczystości, to o ich estetycznej istocie stanowiło przede wszystkim umiejscowienie i kształt każdej z pięciu bibliotek oraz ich sposób połączenia z płaszczyznami elewacji. Płaszczyzny te, utworzone z horyzontalnych pasków poszczególnych kondygnacji magazynowych i tworzące tapetę podobną do tapety wspomnianej wcześniej przy okazji rzutów, tylko w niektórych miejscach zostały urozmaicone otwarciami przestrzeni poszczególnych bibliotek. W ten sposób powstał budynek, w którym rzuty, przekroje i elewacje stały się do siebie bliźniaczo podobne.



Rys. 177.
Elewacja budynku.

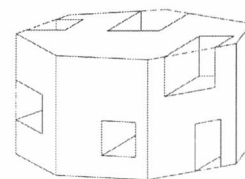
4.4.1.2.

Toyo Ito

Mediateka, Sendai, Japonia

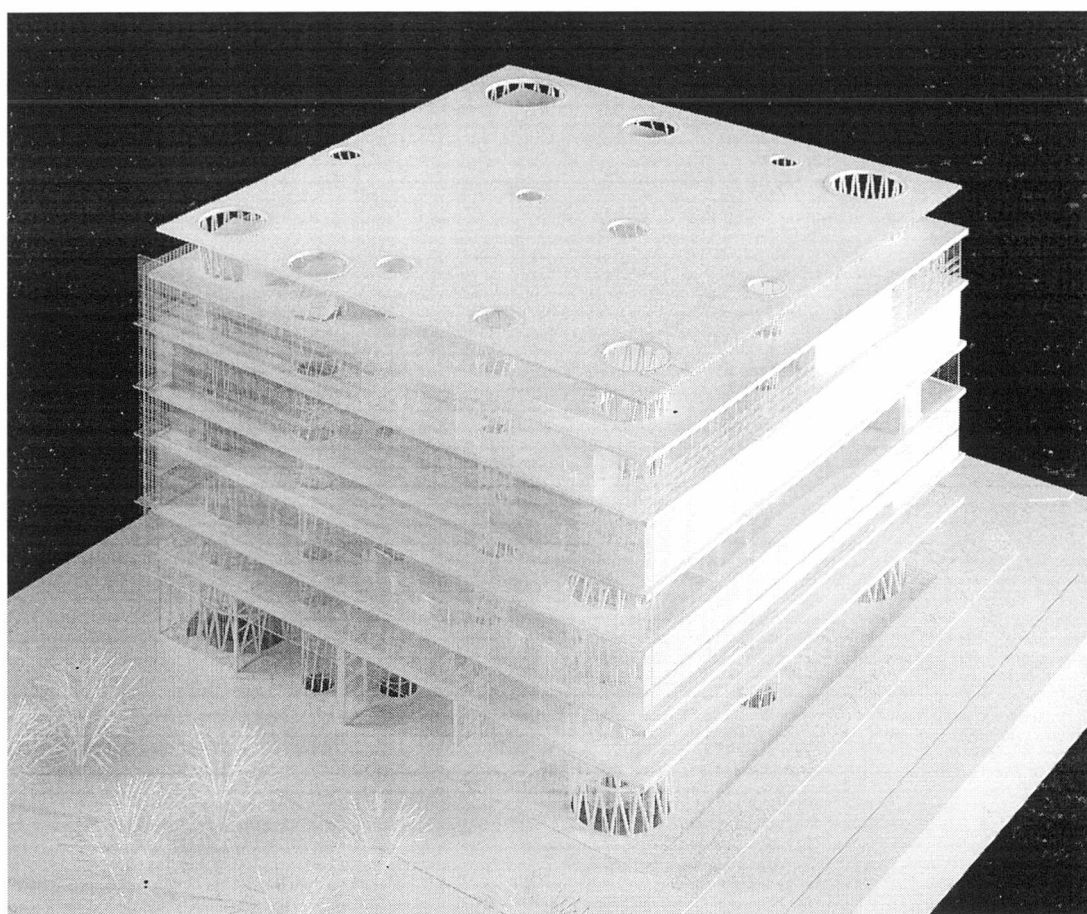
1995-2001

konkurs krajowy, 1 nagroda i realizacja



Drugim przykładem podgrupy *pustka w masie* jest projekt Mediateki w Sendai zaproponowany przez japońskiego architekta Toyo Ito. Projekt ten został wybrany do realizacji w lokalnym, krajowym konkursie. Usytuowana na działce w samym centrum niezwykle chaotycznego krajobrazu typowego japońskiego miasta, Mediateka jest budynkiem mieszczącym kilka funkcji: bibliotekę, galerię miejską, centrum informacyjne (także dla niewidzących i niesłyszących), centrum nowych mediów, pracownię artystów, sklep i kawiarnię.

Toyo Ito pisał: *W połowie lat osiemdziesiątych, aby wstrząsnąć autystycznym niemalże formalizmem w architekturze, eksperymentowaliśmy z metaforami [...]. Pomimo wielu prób różnego ich zastosowania w projektowaniu ograniczonych powierzchniowo wystaw i uczestniczeniu w konkursach ideowych, w realnej architekturze byliśmy w stanie je wykorzystać tylko w sposób bardzo dosłowny. W latach dziewięćdziesiątych [...] naszą architekturę oparliśmy na homogenicznych i relatywnych wzorach geometrycznych takich jak pasy i warstwy. To była jedna wielka próba odejścia od projektowania architektury jako tylko i wyłącznie kreacji formy, próba wykorzystania fenomenu i potencjału tych geometrycznych wzorów³⁰⁰.*

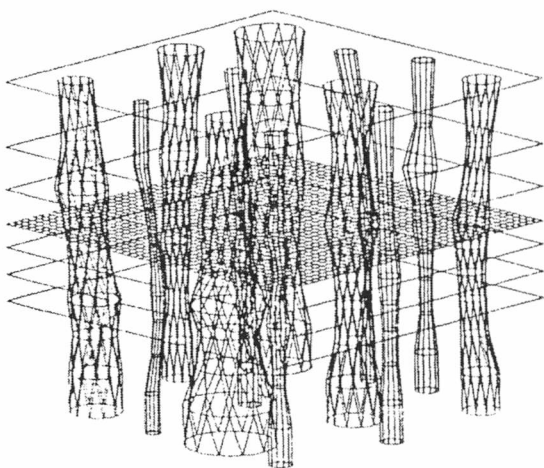


Rys. 178.
Model budynku.

³⁰⁰ Toyo Ito, Makoto Yokomizo, *Winning Project of the Sendai Médiathèque Design Competition*, Japan Architect 1995-3, s.92.

Siedem kondygnacji Mediateki, każda kwadratowa o wymiarach 48.0 x 48.0 m, zostało uformowanych przez Toyo Ito w zwarty prostopadłościan. *Problem dotyczący formy* – pisał Taira Nishizawa w artykule dotyczącym budynku w Sendai – *który pojawił się w przy okazji projektowania muzeów sztuki w ostatnich dekadach XX wieku, stał się również problemem dotyczącym projektowania wszelkich instytucji kulturalnych. Ten problem, tak czy owak, pojawia się w każdej architekturze. Jednak tutaj [w przypadku mediateki] projektowanie „formy” było odmienne od codziennej praktyki architektonicznej, która jest zwykle tylko formalnym wyborem kształtu budynku*³⁰¹. Mediateka stała się zatem budynkiem w pewnym sensie bez kształtu, budynkiem, w którym mogły zmanifestować się poglądy Toyo Ito na architekturę w *wieku elektronicznym*³⁰².

Dla Toyo Ito we współczesnym świecie są dwa rodzaje ludzkiego istnienia, wzajemnie ze sobą powiązane. Od czasów prehistorycznych istnieje *ciało fizyczne*, w którym cyrkuluje woda i powietrze będące składnikami wielu skomplikowanych związków chemicznych. W XX wieku pojawiło się *ciało wirtualne*, w którym cyrkuluje informacja i które ze światem zewnętrznym jest o wiele bardziej połączone niż ciało fizyczne. Ciało wirtualne ma niemały wpływ na ciało fizyczne i jego funkcjonowanie w świecie materii, jego potrzeby i przyzwyczajenia. Wyzwaniem naszych czasów jest zarówno umiejętne połączenie tych dwóch ciał przez każdego człowieka, jak i stworzenie przez projektantów architektury, która będzie odpowiednia dla dualnego w swym charakterze współczesnego człowieka. Jak zintegrować zespoloną z najbliższą naturą przestrzeń prymitywną z przestrzenią wirtualną połączoną ze światem zewnętrznym za pomocą sieci elektronicznych? – pyta Toyo Ito w swoich licznych artykułach. Jak architekturę odpowiadającą na bardzo zmienne fizyczne potrzeby człowieka zespolić z architekturą reprezentującą *informacyjne wiry*?³⁰³



Rys. 179.
Aksonometria budynku.

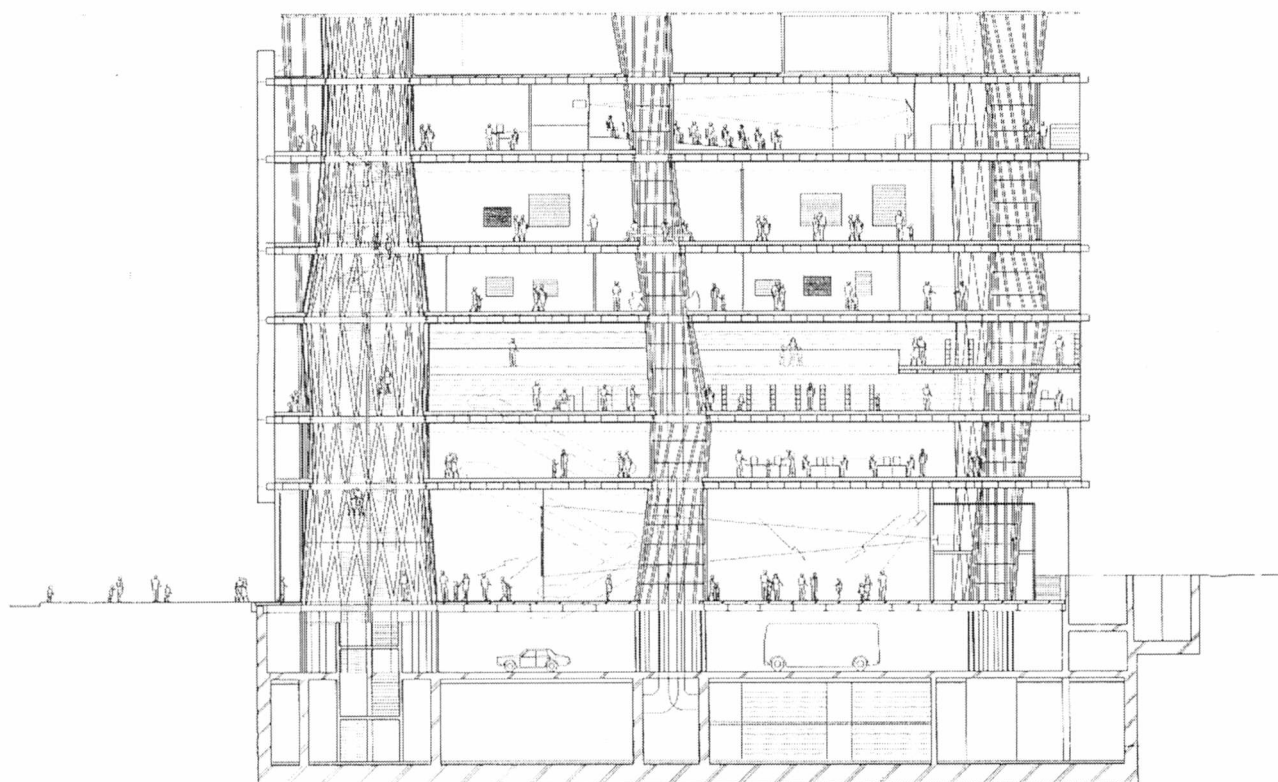
Mediateka w Sendai stała się próbą odpowiedzi na te pytania. Toyo Ito w swoim projekcie dążył, by przestrzeń Mediateki stała się i poetycka, i elastyczna. Starał się, by przyjęte rozwiązania projektowe stały się metaforą jego rozważań nad współczesnym światem. Każde piętro miało być w stanie przyjąć dowolną funkcję w dowolny sposób zaaranżowaną. Informacyjne wiry stały kluczem całego przyjętego rozwiązania. Prostopadłościan mieszczący wszystkie funkcje został na całej swej wysokości przedziurawiony 13 pustkami – wijącymi się w przestrzeni, ażurowymi kolumnami skonstruowanymi z delikatnych w swym przekroju stalowych rur. Wokół kolumn na każdej z

³⁰¹ Taira Nishizawa, *A Second Creation*, Japan Architect 2001 toyo ito, s.12.

³⁰² Wg określenia często używanego przez Toyo Ito.

³⁰³ Toyo Ito, *The transparent urban forest*, Japan Architect 1995-3, s.76-81.

kondygnacji przestrzeń jest już niczym nie zakłócona, lekka i delikatna w swoim wyrazie, bardzo elastyczna dla wymogów programowych przyszłej Mediateki. Tę elastyczność Toyo Ito pokazał na rzutach poszczególnych kondygnacji: niektóre aranżują swą przestrzeń według logiki ortogonalnej, inne na planie kocentrycznych okręgów, inne w miękkich, płynących przez przestrzeń formach lub w agresywnych zygzakach. Nawet po realizacji żaden z tych rzutów nie jest rozwiązaniem ostatecznym i nienaruszalnym. Każdy może w dowolnej chwili zmienić swe przeznaczenie. W pierwotnym rozwiązaniu służą do komunikowania się pomiędzy ludźmi przy pomocy wszelkich obecnie dostępnych technik: czytania książek, oglądania obrazów, używania komputerów, korzystania z galerii sztuki, tworzeniu instalacji multimedialnych, uczestniczeniu w warsztatach artystycznych. W przyszłości, gdy pojawią się zmieniać się techniki komunikacyjne, także kondygnacje w Mediatece w Sendai ulegną zmianie.

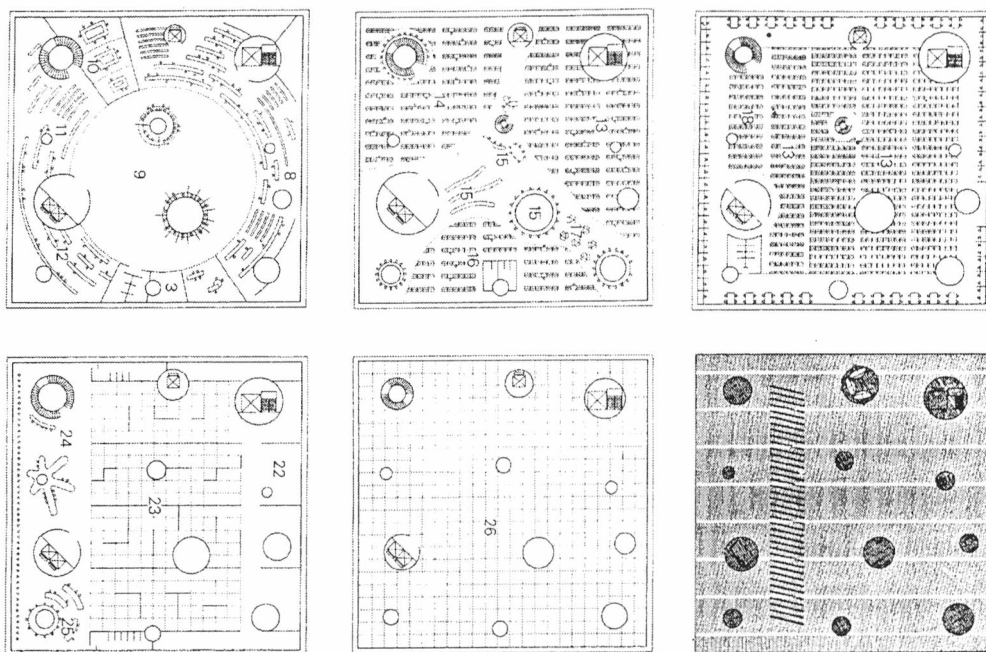


Rys. 180.
Przekrój budynku.

Ażurowe kolumny są bardzo dosłowną metaforą wirów informacyjnych. Chwiejące się na boki, zaaranżowane w swobodny sposób na bardzo specyficznym wzorze geometrycznym – pokazują nieuchwytny charakter świata wirtualnego. Ale służą nie tylko temu. Przez nie płynie pionowy ruch odbywający się w budynku: i ten fizyczny, widoczny, i ten wirtualny, którego kolumny stają się materialną reprezentacją. Jako zespół trzynastu ażurowych pustek stanowią układ konstrukcyjny całego budynku, przenoszą światło (które od dachu systemem refleksyjnych powierzchni „transportowane” jest na niższe kondygnacje), powietrze w systemach wentylacji i klimatyzacji, wodę przeznaczoną do codziennego użytku i do systemu przeciwpożarowego, układy deszczowe i kanalizacyjne, ludzi i wszelkie przedmioty w systemie wind i schodów, jak i również niewidzialną elektryczność i okablowanie sieci współczesnych inteligentnych środków przekazu³⁰⁴. Są jak *działający w organiczny sposób urbanistyczny las*³⁰⁵.

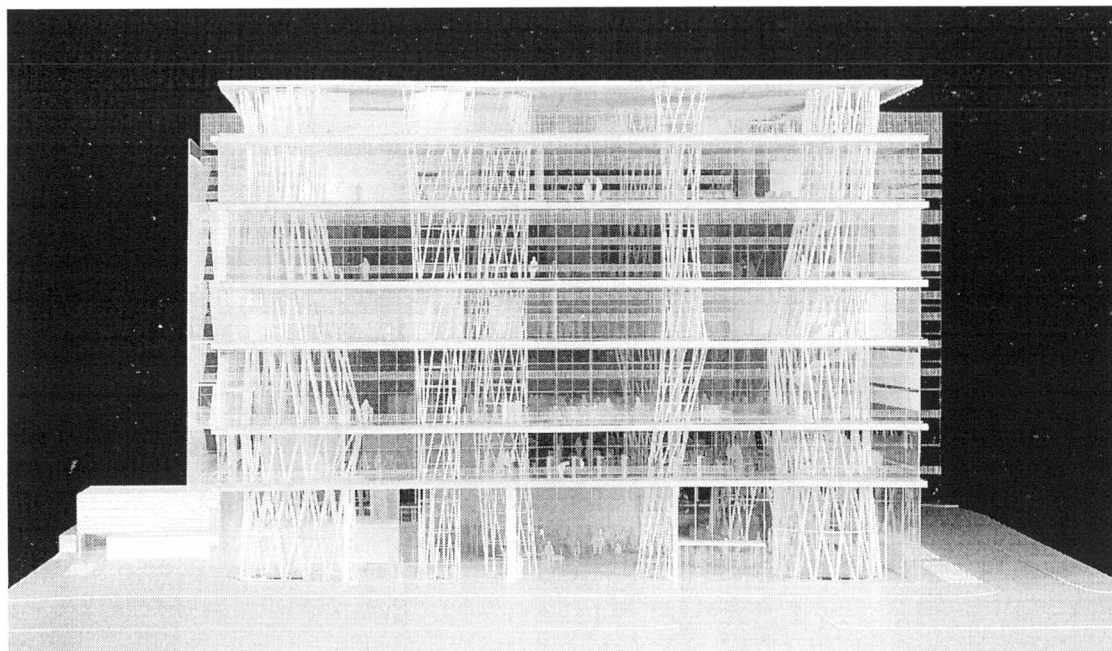
³⁰⁴ Toyohiko Kobayashi, *Sendai Médiathèque Architectural Outline*, Japan Architect 2001 toyo ito, s.16.

³⁰⁵ Toyo Ito, *The transparent urban forest*, Japan Architect 1995-3, s.80.



Rys. 181.
Rzuty budynku.

Kolumny – czyli pustki w masie programowej – są esencją całego budynku w Sendai, praktycznie pomysłem na niego. Stanowią o jego funkcjonalnej efektywności, o wewnętrznej przestrzennej efektywności, a także – poprzez ciekawą warstwę szklanej elewacji Mediateki – o jej zewnętrznym wyrazie. Projektowa decyzja o ich użyciu w budynku sprawiła, że inne decyzje straciły na znaczeniu. Zaś Mediateka stała się – według słów samego Toyo Ito – *ciałem elektroniczno-biomorficznym*³⁰⁶, w którym ludzie, struktura i informacja zespolone zostały za pomocą prostego, projektowego pomysłu.



Rys. 182.
Elewacja budynku.

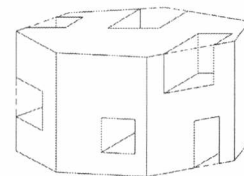
³⁰⁶ Toyo Ito, *The transparent urban forest*, Japan Architect 1995-3, s.80.

4.4.1.3.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas
nowe miasto Melun Sénart, Francja

1987

konkurs międzynarodowy



Trzecim przykładem podgrupy *pustka w masie* jest projekt urbanistyczny nowego miasta Melun Sénart wykonany w pracowni Rema Koolhaasa. Projekt ten uczestniczył w międzynarodowym konkursie na ostatnie z *villes nouvelles*³⁰⁷ położonych dookoła Paryża. Teren przeznaczony dla nowego podparyskiego satelity wytyczono na południowo-wschodnich obrzeżach stolicy Francji, do tej pory wolnych od wszelkich interwencji architektonicznych na dużą skalę. Urzeczony zastaną sytuacją Koolhaas pisał wkrótce po wykonaniu wizji lokalnej:

*Działka [...] jest zbyt piękna, by niewinnie i bezkarnie można tu było sobie wyobrazić miasto. Rozległość krajobrazu, piękno lasów i spokój panujący w istniejących rolniczych obejściach są zniechęcające, jeżeli nie wrogie, w stosunku do jakiejkolwiek formy architektonicznej inwestycji. Druga niewinność byłaby potrzebna, aby uwierzyć, że, żyjąc w końcu XX wieku, wszystko, co urbanistyczne – co zbudowane – może jeszcze być zaplanowane i kontrolowane*³⁰⁸.

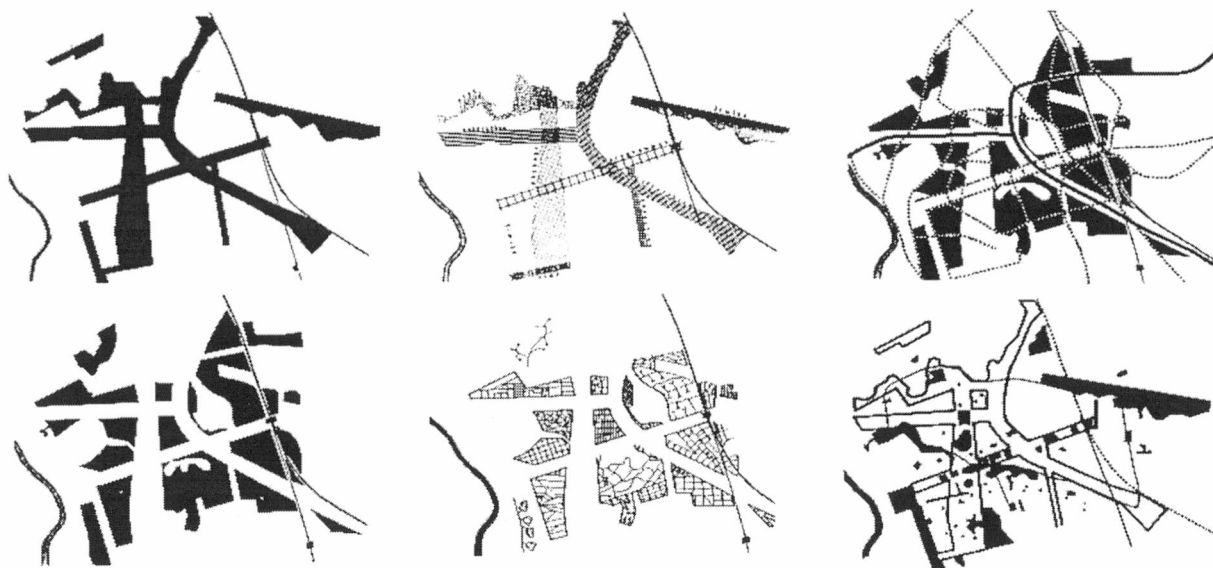
Zielone pola, unosząca się nad nimi poranna mgła, równiny pól i poszarpane krawędzie lasów stały się dla przystępującego do konkursu architekta punktem wyjścia. Istniejąca infrastruktura również:

Bardzo starannie zinwentaryzowaliśmy istniejącą sytuację:

Autostrada biegła przez środek działki; ciągle istniało kilka starych wiosek; obok tkwiły dwa ogromne lasy, duże gospodarstwo rolne i kawał otwartego krajobrazu pomiędzy lasami, gdzie francuscy królowie ścigali jelenie [...].

Zaczęliśmy to wszystko analizować stosując odmienną od standardowej logikę.

*Zamiast zaczynać konkurs od mówienia „to jest to, co chcemy zrobić”, zdefiniowaliśmy dokładnie to, czego zrobić nie chcieliśmy; pytaliśmy nie „gdzie chcemy zbudować?”, ale „gdzie nie chcemy tego robić?, w jaki sposób od architektury się powstrzymać?”*³⁰⁹



Rys. 183.

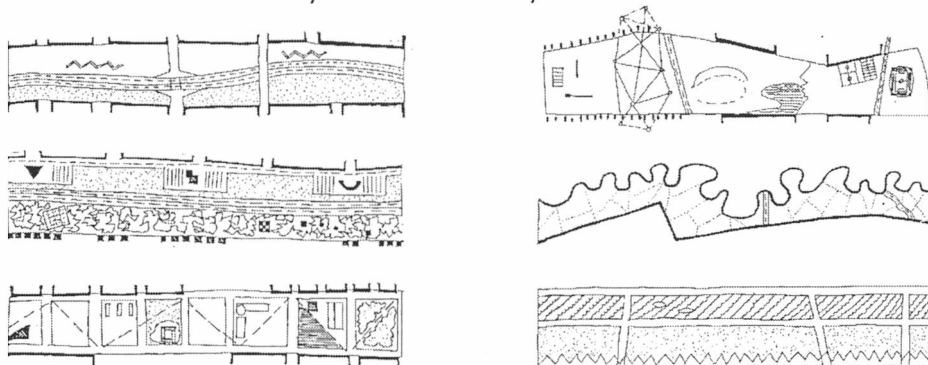
Analiza działki, stworzenie pustek. W górnym rzędzie od lewej: pasy, różnice funkcjonalne w pasach, główne osie. W dolnym rzędzie od lewej: międzypasy, komunikacja w międzypasach, urządzenia rekreacyjne.

³⁰⁷ Lokowane wokół Paryża miasteczka – satelity.

³⁰⁸ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.974.

³⁰⁹ Tamże, s.977.

Koolhaas zatem powstrzymał się od kreacji architektury tam, gdzie uznał to za stosowne, a dokładniej tam, gdzie wskazywały na to cechy działki. Pasami pustki otoczył istniejącą autostradę, zalecając stworzenie wzdłuż niej nie opuszczonego i głośnego kawałka terenu, ale linearnej atrakcji urbanistycznej z rzadka wypełnionej handlem, administracją i rozrywką. Pustką otulił też biegnącą przez działkę linię szybkiej kolei TGV, aby oddzielić miasto od generowanego tam hałasu. Inne pustki zostały wydzielone tam, gdzie krajobraz był szczególnie piękny lub gdzie istniały jakieś historyczne ciekawostki. Kilka bardzo nieregularnych w swym kształcie pasów wydzielono na skraju istniejących lasów by zachować ich czarujące *fasady*³¹⁰ dla przyszłych mieszkańców Melun Sénart. Inne pasy pustki miały pomieścić ważne, nie wymagające dużej gęstości zabudowy komponenty programowe miasta: ogrody, parki, tereny sportowe i rekreacyjne, obiekty kultury, bulwary, trasy rowerowe, a także obszary intensywnej aktywności reklamowej. Jeden z pasów został przewidziany jako załączek kampusu uniwersytetu planowanego w następnych latach. *Zamiast miasta zorganizowanego poprzez swoją zabudowę* – pisał Koolhaas w oficjalnym opisie projektu – *Melun Sénart będzie bezkształtne, zdefiniowane swoim systemem pustek, który zagwarantuje piękno, spokój, dostępność i tożsamość nie zważając na jego przyszłą architekturę, a może nawet pomimo jej*³¹¹. Jedynym warunkiem koniecznym do stworzenia miasta byłoby tylko wypełnienie wysp w ramach ściśle określonych linii zabudowy.



Rys. 184.
Przykładowe pustki w projekcie.

W innym miejscu Koolhaas dodawał: *W naszej propozycji pustki wydzielają archipelag wysp zróżnicowanych w swych wielkościach, kształtach, lokalizacjach i charakterem otaczających ich pasów pustki. Każda z wysp może być zaprojektowana i zrealizowana niezależnie od pozostałych; ten system całego archipelagu spowoduje, że nieograniczona wolność poszczególnych wysp [w kształtowaniu własnego charakteru] jeszcze bardziej wzmocni spójność całego założenia*³¹².

Każda z wysp zatem mogłaby charakteryzować czymś innym, w każdej trzeciej wymiar mogłaby być potraktowany inaczej. Każda mogłaby mieć swoje własne architektoniczne ego, swój własny styl, manifestować swoją własną ideologię. Mogłyby być finansowane przez różne finansowe siły – miasto, developerów, inwestorów indywidualnych. Mogłyby mieć dowolny współczynnik gęstości zabudowy: bardzo wysoki, bardzo mały, średni albo mieszany.

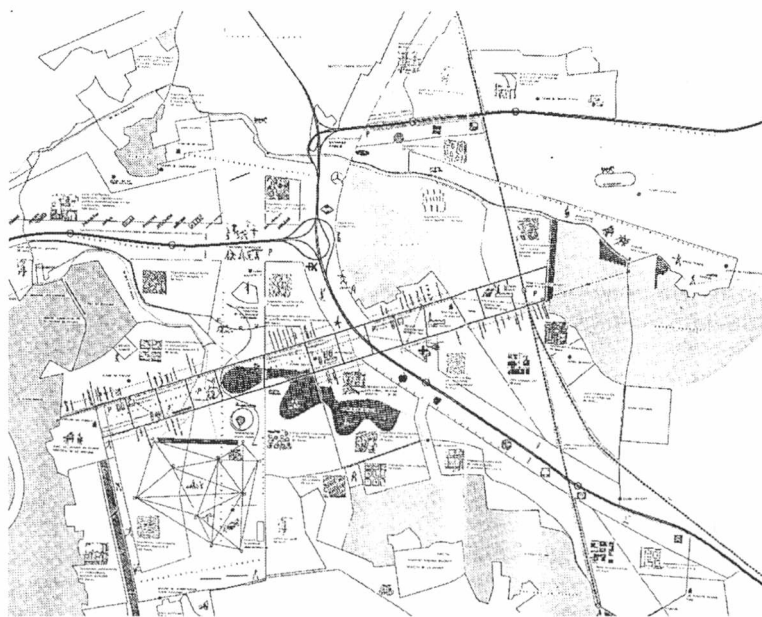
Nie było więc w projekcie Koolhaasa osi, placów, dominant, bulwarów i ulic. Był tylko, nie zanieczyszczony artystyczną subiektywną decyzją, system pustek i wygenerowanych przez te pustki obszarów prawdziwie miejskich. Koolhaas pisał: *Zamiast nakładania czegoś na istniejący krajobraz, my z tego krajobrazu wyciągnęliśmy wnioski, mając nadzieję, że taki odwrócony sposób rozumowania będzie do przyjęcia. W tym procesie ciągłej eliminacji otrzymaliśmy kompozycję podobną do chińskiej litery, kompozycję pustych przestrzeni, które moglibyśmy uchronić przed miastem i jego wszelkiego rodzaju zanieczyszczeniami – i byłby to nowy sposób kontroli dający miastu, które nie byłoby klasyczne, ale może raczej współczesne, formę spójną i przekonywującą.*

³¹⁰ Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.114.

³¹¹ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.981.

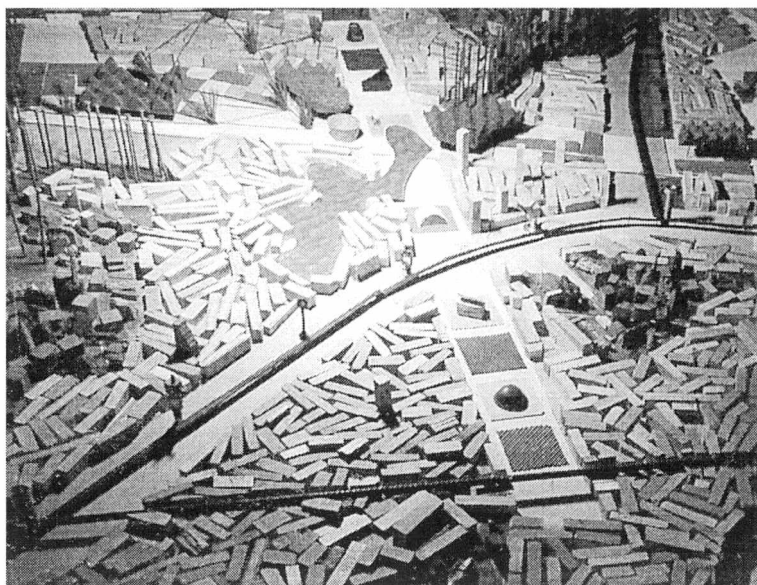
³¹² Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.114.

I wtedy stwierdziliśmy: „a reszta podda się chaosowi”. Nie będziemy się przejmować tym, co pozostanie – terenami dookoła i wewnątrz owej chińskiej litery – i pozwolimy, by wypełniło je to, co Francuzi nazywają „merde”: współczesna i codzienna brzydota typowego europejsko-amerykańsko-japońskiego miasta. W ten sposób wygenerujemy potencjalnie wspaniały kontrast pomiędzy pustymi fragmentami działki – tymi, które uchronimy od architektury – a niekontrolowanym, prawie rakowatym, chaotycznym wzrostem miasta jako całości³¹³.



Rys. 185.
Schemat planu urbanistycznego.

I tak ten projekt został zaprezentowany na modelu: wyspy wypełnione bezładnie, bez żadnego porządku poukładanymi kawałkami różnych materiałów z wijącymi się pomiędzy nimi, wyraźnie zdefiniowanymi pasami pustek w swym charakterze przypominającymi szerokie i wspaniałe haussmanowskie ulice pobliskiego Paryża.

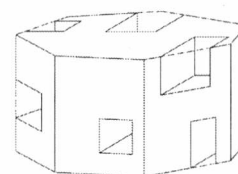


Rys. 186.
Model projektu: masa wyrażona luźno rozmieszczonymi prostopadłościowymi elementami.

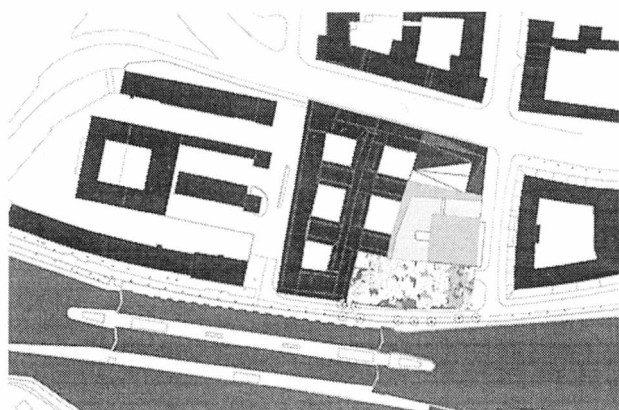
³¹³ Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995, s.977.

4.4.1.4.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas Ambasada Królestwa Holandii, Berlin, Niemcy 1998-2004 konkurs krajowy, 1 nagroda i realizacja



Czwartym przykładem analizowanej podgrupy *pustka w masie* jest projekt Ambasady Holandii w Berlinie również autorstwa Rema Koolhaasa. Projekt ten współzawodniczył w krajowym konkursie architektonicznym. Usytuowana we wschodniej części Berlina działka nowej budynku nie była zbyt atrakcyjna dla wyobrażonego w tradycyjny sposób przedstawicielstwa dyplomatycznego – brak jej było sąsiedztwa rozległych terenów zielonych albo willowych w charakterze budynków. Usytuowana tuż nad Szprewą, oferowała malownicze perspektywy położonej po drugiej stronie rzeki części miasta, z drugiej zaś strony działki omniobecną w panoramie miasta wschodnioniemiecką wieżę telewizyjną. Lokalizacja ambasady – obszar Rolandufer – dawno temu była pierwszym załączkiem berlińskiej metropolii. Po drugiej wojnie światowej stała się obszarem, gdzie swoje miejsce znalazły władze NRD. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku, po upadku berlińskiego muru, dzielnica opustoszała i pozbawiona została życia. *Na miejscu* – napisano w komentarzu do projektu – *trudno jednak o jakiejkolwiek ślady milionowej metropolii. Ta najstarsza dzielnica Berlina [...] to obecnie kwartały zszarżałych budynków administracyjnych, wyboiste ulice, przy których próżno szukać śladów życia miejskiego, jak sklepy, restauracje czy kina*³¹⁴. W tym kontekście niderlandzka placówka dyplomatyczna miała stać się pierwszą interwencją ożywiającą ten rejon stolicy Niemiec.



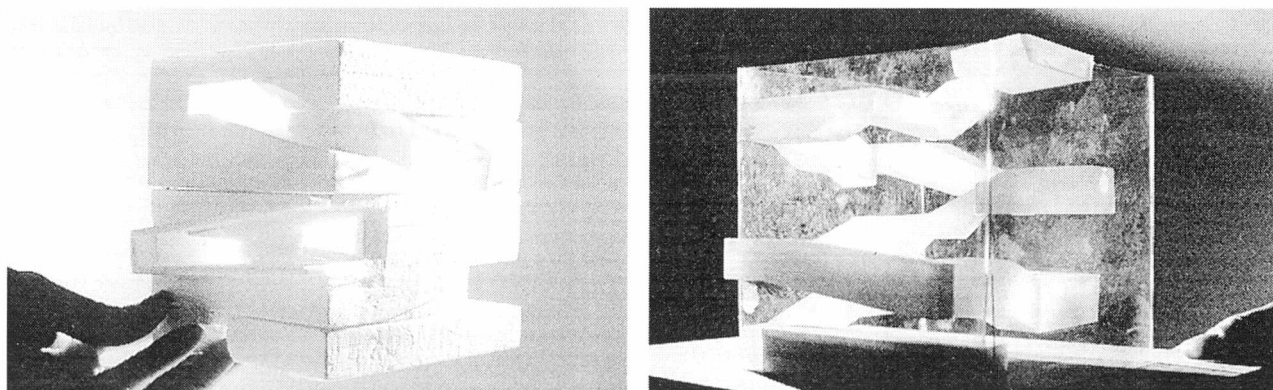
Rys. 187.
Sytuacja.

Dwa ważne i pozornie przeciwstawne sobie czynniki, oprócz tradycyjnej listy wymogów programowych, miały wpływ na ukształtowanie budynku. Sformułowane przez miasto Berlin wytyczne urbanistyczne mówiły o konieczności zamknięcia nowym obiektem kwartału miejskiego, sugestie inwestora – Ministerstwa Spraw Zagranicznych Holandii – mówiły o potrzebie stworzenia wyraźnego, wyjątkowego w swojej architekturze, najlepiej wolnostojącego znaku typowej dla Holendrów otwartości. Zatem ambasada miała wypełnić urbanistyczną, miejską pustkę, będąc jednocześnie *willą* o zupełnie odmiennym od sąsiadów wyrazie. Koolhaas rozwiązał problem projektując sześcienną w kształcie, przezroczystą pryzmę, którą ustawił w samym narożniku prostokątnej działki, separując ją jednocześnie od pozostałych jej granic. Drugi budynek – tym razem półprzezroczysty, w kształcie nieregularnej litery L – domknął wolumen ambasady od strony sąsiadów. *Rozwiązaniem konfliktu* – napisał architekt w opisie projektu – *poędzy częścią urbanistycznego kwartału a obiektem wolnostojącym jest ich kombinacja. Poprzez skoncentrowanie*

³¹⁴ Celina Bukowy, *Berlin, Ambasada Holenderska i Haus un die Schenkung*, Architektura & Biznes 9/2000, s.31.

masy budynku w formie sześcianu, pozostawiono dookoła wystarczająco dużo przestrzeni, by ambasadę nazwać willą³¹⁵.

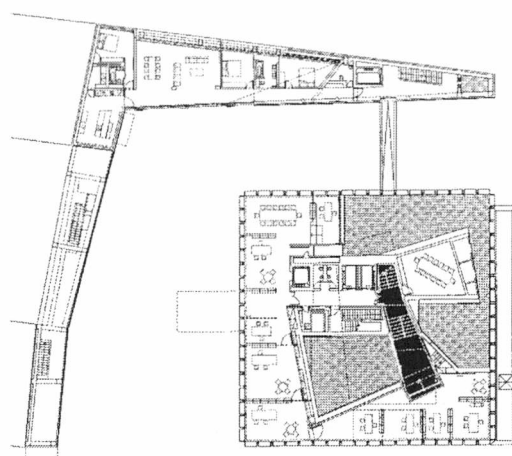
W projekcie sześcian miał przejąć główną funkcję kompleksu – funkcję ambasady, zaś budynek w kształcie litery L – funkcję ambasadę obsługującą, mieszczącą w sobie mieszkania pracownicze i powierzchnie techniczne. *Ambasada* – napisał Koolhaas – *stworzyła swój własny kontekst. Przylegające do ścian przeciwpożarowych sąsiednich budynków apartamenty obsługi tworzą tło dla sześcianu. Ten z kolei odizolowany jest od swojego otoczenia drogą dojazdową i podjazdem umieszczonymi na podium, które można traktować jako wewnętrzny dziedziniec i jako park*³¹⁶.



Rys. 188.

Schematyczne modele budynku. Drugi model jest odwróceniem przyjętej zasady: pustka jest wyrażona masą, a masa pustką.

Masa programowa sześcianu była dość typowa dla funkcji dyplomatycznej. Około 5 000 m² – przede wszystkim duża powierzchnia biurowa, pomieszczenia konferencyjne, wielozadaniowa sala, pokoje przyjmowania petentów ambasady – od razu kojarzyły się z monotonnym nałożeniem na siebie identycznych platform poszczególnych kondygnacji, obsługiwanych serią wind i schodów, z najniższą kondygnacją jako najbardziej reprezentacyjną i najbardziej dostępną. Koolhaas chciał uniknąć tego schematu, chciał sprawić, że ambasada jako całość byłaby interesująca i w każdym swoim fragmencie odmienna od pozostałych. Choć to może karkołomne – chciał również zapewnić podobną atrakcyjność i podobną dostępność całej bryły ambasady.



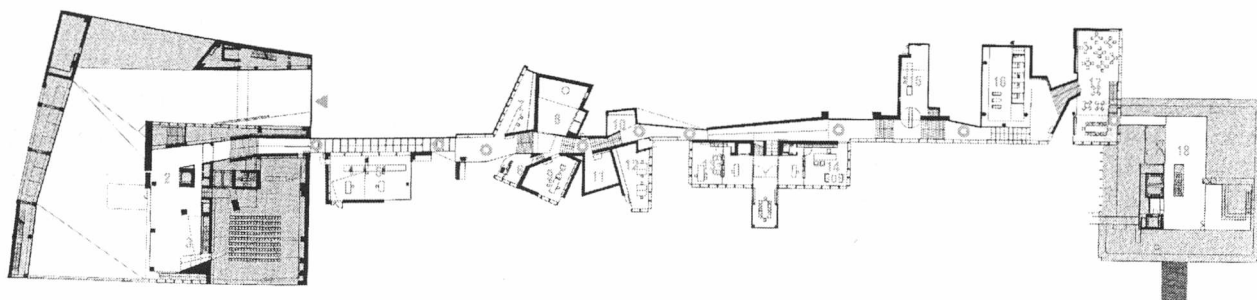
Rys. 189.

Przykładowy rzut budynku: fragment trajektorii zaznaczony czarnym kolorem.

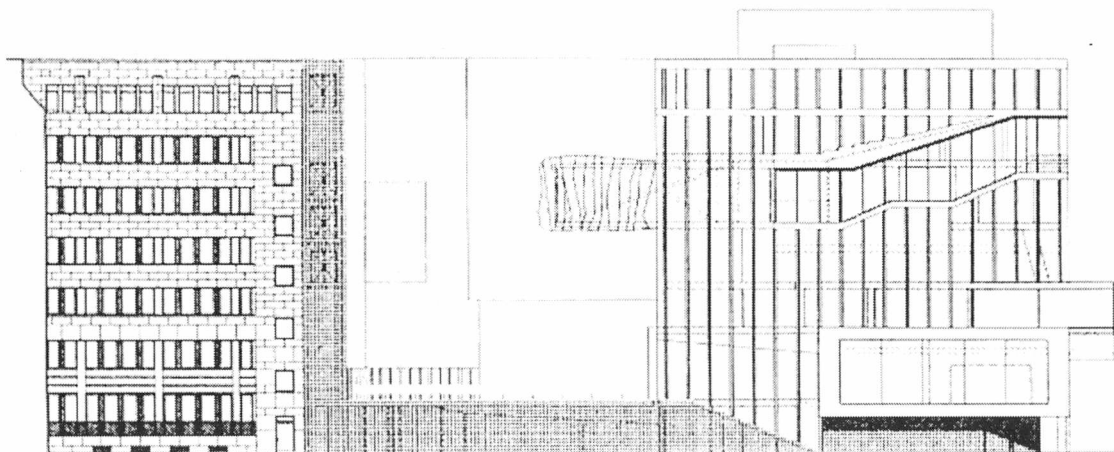
³¹⁵ www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.12.

³¹⁶ www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.12.

Koolhaas zaproponował wycięcie w sześcianie budynku pnącej się w górę i bardzo zmiennej w swojej geometrii ścieżki. *W celu aktywacji całego wolumenu ambasady – architekt wyjaśniał – niczym nie zakłócona promenada, trajektoria, wije się poprzez osiem poziomów budynku. Jest to szczególnie element przestrzenny wycięty z sześcianu typowych kondygnacji biurowych i przestrzeni do pracy. Od ulicznego wejścia aż do tarasu dachowego, trajektoria łączy wszystkie „publiczne” przestrzenie ambasady systemem ramp i schodów*³¹⁷. Od łagodnie pochylonej rampy do stromych schodów, od brązowego wykończenia ścian do jasnego betonu i niemalże białej blachy aluminiowej, od wąskiego tunelu do szerokiej sali konferencyjnej, od przestrzeni pozbawionej światła naturalnego do pustki otoczonej szkłem z każdej ze stron – trajektoria zmieniała swój charakter. Choć mogłaby wydawać się chaotycznym przeciwieństwem rygorystycznej bryły ambasady, nie była całkiem przypadkowa. *Kierunek i organizacja trajektorii – pisał Koolhaas – oparte zostały na relacji z otoczeniem, ze Szprewą, z wszechobecną wieżą telewizyjną, z parkiem i z apartamentami*³¹⁸. Trajektoria, z jednej strony dzięki swej geometrii dla użytkownika ambasady bardzo dezorientująca, ze strony drugiej dzięki widokowym otwarciom na charakterystyczne punkty otoczenia temu użytkownikowi orientację w budynku ułatwiała. Różne jej kierunki, jej oddalanie i zbliżanie się do elewacji, a nawet wychodzenie poza ortogonalny obrys budynku – zostały w jednoznaczny sposób pokazane na zewnątrz obiektu. W ten sposób trajektoria stała się praktycznie jedyną charakterystyczną cechą prostopadłościennego i zarysowanego regularnym rastrem otworów okiennych budynku. Zakłócała rytm okien, diagonalnymi elementami licując się z elewacją lub nawet przed nią wychodząc, wykończona innego rodzaju niż reszta fasady szkłem. Jej wewnętrzna, funkcjonalna logika stała się częściowo logiką elewacji, jej geometria dla stojącego na zewnątrz obserwatora – sugestią organizacyjnej zasady ambasady.



Rys. 190.
„Wyprostowana” trajektoria.



Rys. 191.
Elewacja budynku. Wszystkie charakterystyczne elementy elewacji to fragmenty trajektorii.

³¹⁷ www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.12.

³¹⁸ Tamże.

Zasada ta była prosta: części, które powinny pozostać odseparowane od gości ambasady, od trajektorii odsunięto; części służące kontaktom między obsługą ambasady a odwiedzającymi ulokowano przy trajektorii, części najbardziej publiczne – takie jak ogólnodostępna sala konferencyjna, restauracja i biblioteka – usytuowano wręcz na trajektorii. Trajektorja stała się zatem główną arterią budynku, nie tylko w sensie komunikacyjnym, ale również technologicznym³¹⁹ i konstrukcyjnym³²⁰. Miała przestrzenny wpływ na większość pomieszczeń w budynku, z trzech stron ograniczonych ustawionymi pod kątem prostym ścianami, a z czwartej diagonalną, *nieczystą* według słów konstruktora Cecila Balmonda³²¹, ścianą trajektorii. Była istotą budynku ambasady, jego zdecydowanie najważniejszą częścią.



Rys. 192.

Zrealizowany budynek. Fragmenty trajektorii widoczne na elewacjach prostopadłościanu.

³¹⁹ Wytworzone w trajektorii nadciśnienie powodować miało obieg powietrza w całym obiekcie.

³²⁰ Jej ściany były kluczową częścią struktury budynku.

³²¹ www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.12.

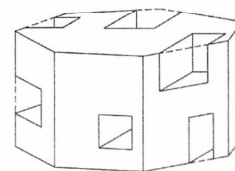
4.4.1.5.

Office for Metropolitan Architecture – Rem Koolhaas

Centrum Studenckie IIT, Chicago, USA

1998-2004

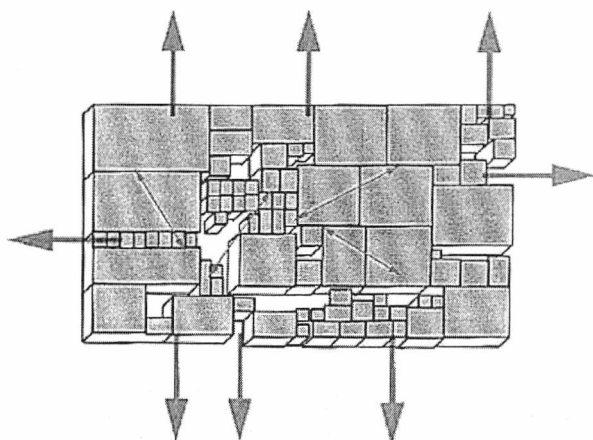
konkurs międzynarodowy, 1 nagroda i realizacja



Piątym przykładem omawianej podgrupy *pustka w masie* jest projekt Centrum Studenckiego Illinois Institute of Technology w Chicago także wykonany w biurze Rema Koolhaasa. Projekt ten został nadesłany na międzynarodowy konkurs. Nowy budynek Centrum miał zaspokoić współczesne potrzeby studenckiego życia chicagowskiej uczelni. Sąsiedztwo słynnego kampusu zaprojektowanego przez Ludwika Miesa van der Rohe z najbardziej znanym budynkiem Crown Hall po jednej (wschodniej) stronie, a po drugiej (zachodniej) rząd akademików uzupełnionych między innymi z równie znaną kaplicą również autorstwa Niemca – stanowił architektoniczny kontekst tego projektu. Kontekstem komunikacyjnym była wyniesiona na kilkumetrową wysokość i niezwykle głośna kolejka łącząca teren kampusu z centrum Chicago. Działką – pozbawiony funkcji teren usytuowany pod torami kolejki, w długim, porośniętym trawą i przeciętym dwoma ulicami prostokącie zawierającym tylko jeden budynek, zaprojektowany również przez Miesa Commons Building. Commons Building był zbudowanym jeszcze w roku 1953 prototypem centrum studenckiego, budynkiem, który w pewnym momencie przestał wystarczać wzrastającej liczbie studentów: jednopiętrową, prostokątną, stalową konstrukcją, wyposażoną w księgarnię, kilka punktów usługowych i kafenię. Choć w kolejnych latach liczba studentów się zmniejszała, budynek zaczął jednak technicznie podupadać.

Koolhaas, w odróżnieniu od innych uczestników konkursu, nie odsunął swojej propozycji od Commons Building, ale przeciwnie, postanowił go w swój projekt włączyć, w ten sposób przyczyniając się do jego regeneracji, dając mu niejako szansę na drugie, nowe życie. Jego przestrzeń miała stanowić integralną część nowego, studenckiego centrum, zaś samo centrum – najważniejszą, bo integrującą wszystkie kawałki uniwersytetu – częścią całego kampusu. Usytuowana w geometrycznym sercu założenia nowa struktura miała odpowiedzieć na postawione przez Koolhaasa pytanie o urbanistyczną jakość całego, wzbogaconego nowym budynkiem kampusu:

Problemem IIT jest to, w jaki sposób ożywić cały teren przy pomocy tylko połowy liczby studentów w porównaniu do lat siedemdziesiątych. Tak postawione pytanie może sugerować, że [nowy] budynek powinien być w stanie z(re)urbanizować największą możliwą powierzchnię jak najmniejszą ilością wybudowanej substancji³²².

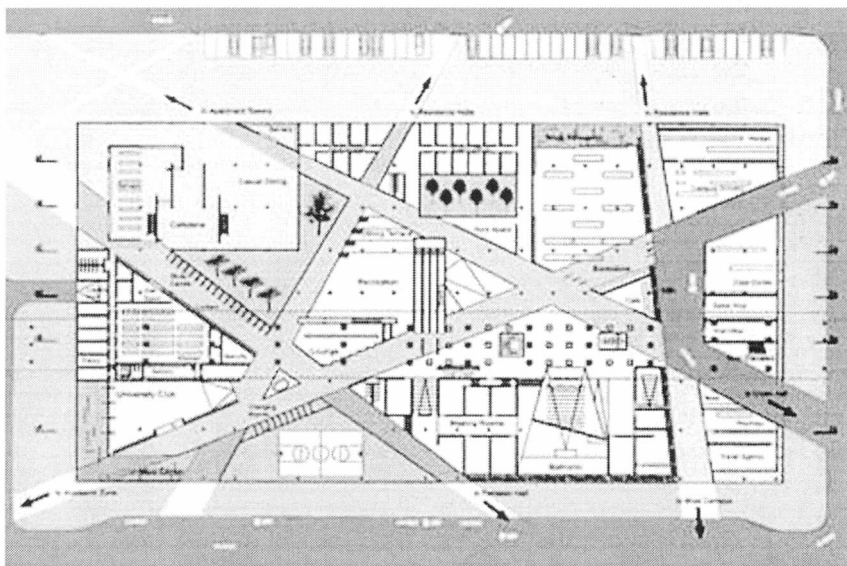


Rys. 193.
Analiza programu budynku.

³²² Rem Koolhaas, *How we did it* [w:] Fred A. Bernstein, *Fast forward*, RIBA Journal November 2003, s.29.

Owa *jak najmniejsza ilość wybudowanej substancji* była zadana przez organizatora konkursu, dość zróżnicowaną masą programową. Przestrzenie ogólnodostępne, centrum informacyjne, sale konferencyjne, punkty usługowe, sklep, kawiarnia, stołówka, księgarnia, pomieszczenie gier zręcznościowych, oddział poczty, punkt komputerowy, klub uniwersytecki, siedziby organizacji studenckich i rozczłonkowana administracja – stworzyły 10 000 m² specyficznej i wymagającej rozbudowanej komunikacji mieszkanki funkcjonalnej, której umiejętne połączenie z kontekstem kampusu stało się rzeczą niezwykle istotną, a dla Koolhaasa nawet najistotniejszą. Dlatego kontekst ten, z uwagi na urbanistyczne aspiracje przyszłego Centrum Studenckiego, stał się kluczowy dla całego projektu.

W założeniach propozycja Koolhaasa miała być parterowym, rozległym prostopadłościanem nakrytym wznoszącym się łagodnie w górę dachem i zwieńczonym 161 metrowej długości tubą z ocynkowanej stali chowającą w sobie kolejowe tory. Jego wysokość zdeterminowana została wysokością wyniesienia miejskiego pociągu. Pochylenie dachu i kształt tuby były rezultatem analizy rozchodzenia się hałasu poruszającej się kolejki, a dokładniej mówiąc najbardziej racjonalnym sposobem jego neutralizowania. Koolhaasowy prostopadłościan miał stać się – w przeciwieństwie do wyidealizowanych, homogenicznych przestrzeni okolicznych, również prostopadłościennych budynków Miesa – tak zróżnicowany i heterogeniczny, jak to tylko było możliwe. A Koolhaas potrzebował geometrycznej strategii, dzięki której to zróżnicowanie mogłoby być ostatecznie uzyskane.



Rys. 194.
Schematyczny rzut budynku.

Pomysł na tę strategię powstał jako rezultat szczegółowej wizji lokalnej działki. Architekt dokładnie przeanalizował poruszanie się studentów na terenie uniwersytetu, ich główne kierunki przemieszczania się – zaznaczone ścieżkami przez dziesięciolecia wydeptanymi w trawie pod miejską kolejką – stały się punktem wyjścia dla rozpoczęcia procesu projektowego. *Aby geometrycznie wyrazić poruszanie się studentów* – pisał architekt – *sieć linii, już teraz [w formie ścieżek] łączących wschodnią i zachodnią część kampusu, przechodzi przez Centrum Studenckie*³²³. Linie – już w budynku – Koolhaas przemienił w publiczne przestrzenie, jakby wycięte z programowej masy pustki. *Linie różnicują wszystkie aktywności w ulice, place i urbanistyczne wyspy*³²⁴. A więc linie stały się trapezowatymi w kształcie *ulicami*, skrótami łączącymi wszystkie elewacje budynku, na których przecięciu powstały *place* pełniące najbardziej reprezentacyjne

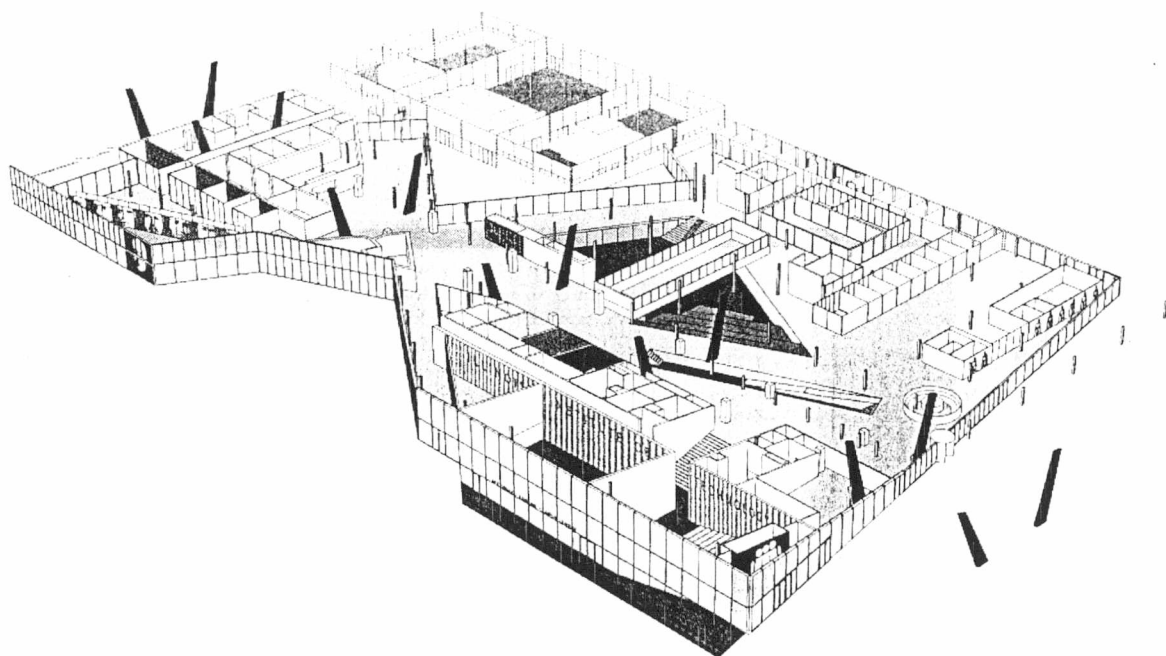
³²³ Rem Koolhaas, *How we did it* [w:] Fred A. Bernstein, *Fast forward*, RIBA Journal November 2003, s.29.

³²⁴ Tamże, s.29.

funkcje budynku. Pozostałe po zdefiniowaniu/wycięciu w prostopadłościennym wolumenie *placów i ulic urbanistyczne wyspy* były wielokątnymi w kształcie potencjałami funkcjonalnymi. Koolhaas w nich właśnie umieścił cały wymagany program, w przestrzeni uniwersyteckiego kampusu tworząc tym samym trójwymiarową, polifunkcyjną mozaikę. *Każda z istotnych części [programu] – stwierdzał Koolhaas – jest wizualnie podkreślona zgodnie ze swoją specyfiką i zlokalizowana w podobnym sobie kontekście, tworząc małe sąsiedztwa (całodobowe, komercyjne, użyteczne, związane z rozrywką, z życiem akademickim), parki i inne zminiaturyzowane elementy urbanistyczne. Autonomia każdej części jest zachowana, a skróty gwarantują ich koegzystencję*³²⁵.

Wyspy na tle ulic i placów były trójwymiarowe, ścianami wznosząc się w górę albo sytuując się poniżej poziomu 0.00, definiując w ten sposób wyraźne granice przestrzeni komunikacyjnych. Przezroczyste lub pełne, całkowicie wypełniające wyspę lub swobodnie aranżujące niezależne elementy w przestrzenne kompozycje, monochromatyczne lub bardzo kolorowe – miały stać się na tle innych niepowtarzalne, a przez to zwracające na siebie uwagę i łatwe do zapamiętania. Ich różnorodność podkreślić miała przyjętą zasadę organizacyjną budynku. Jedną z wysp urbanistycznych stał się Commons Building. Koolhaas uczynił jego prostokątny rzut częścią swojego prostokątnego projektu, a w jego przywróconym do pierwotnego stanu wnętrzu umieścił restaurację. Na zewnątrz dwie elewacje Commons stały się fragmentami dwóch elewacji Centrum Studenckiego. W środku budynku pozostałe dwie elewacje pięćdziesięcioletniego obiektu Miesa zyskały nową perspektywę dzięki parze diagonalnie usytuowanych wewnętrznych i w całości przeszklonych ulic oraz wytworzonego w ten sposób patia.

Założony na początku pracy cel budynku w kontekście całego kampusu – maksimum urbanistyki przy minimalnych środkach – został osiągnięty. *Nie dzięki nakładaniu na siebie różnych aktywności – napisał Koolhaas – ale dzięki traktowaniu każdej cząstki programowej jako kawałka gęstej mozaiki, nasz budynek staje się urbanistyczny*³²⁶. Nakryty jednoczącym wszystkie urbanistyczne wyspy w jeden organizm dachem, przez który do wnętrza przebiła się nawet chroniąca kampus przed hałasem metalowa tuba, był obiektem monotonnym z zewnątrz i przestrzennie niezwykle zróżnicowanym wewnątrz.



Rys. 195.
Aksonometria budynku.

³²⁵ www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.17.

³²⁶ Tamże.

4.4.1.6. Podsumowanie

Przeanalizowanych 5 projektów należących do podgrupy *pustka w masie* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela wskazuje na ich najistotniejsze aspekty. Udowadnia, że jedna matryca może być powodem wielu różnych efektów architektonicznych.

4.4.1.1. OMA – Rem Koolhaas		Biblioteka Francji Paryż, Francja	projekt konkursowy
Program. parking pomieszczenia techniczne centrum konferencyjne restauracja kawiarnia księgarnia przestrzeń wystawiennicza biura pomieszczenia pomocnicze Biblioteka Dźwięków i Obrazów Ruchomych Biblioteka Ostatnich Nabytków Biblioteka Referencji Biblioteka Katalogów Biblioteka Naukową	Podział programu. Program podzielono na trzy podstawowe części: • magazyny, • przestrzenie ogólnodostępne (czytelnie), • pomieszczenia administracyjne. Matryca. Zestaw pustek umieszczonych w masie.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie kwadratu, dostosowany do pełnienia funkcji dominanta w otaczającej przestrzeni miejskiej. Wykorzystanie matrycy. Stworzenie masy budynku z magazynów i pomieszczeń administracyjnych, „wydrążenie” w niej pustek wszystkich czytelni. Rozmieszczenie programu. Magazyny stanowią główną masę budynku, pomieszczenia administracyjne są dostawione do jednego z boków w formie wąskiego prostopadłościanu, czytelnie i sale konferencyjne jako fantazyjne w kształcie pustki umieszczone są pośród masy. Wnętrze. Każda czytelnia posiada własny schemat przestrzenno-funkcjonalny i jest w swojej estetyce niezależna od swego otoczenia. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem obłożonym półprzezroczystym szkłem. Na jego elewacjach widoczne są – jako różnego kształtu partie przezroczystego szkła – przylegające do fasady skrajne partie przestrzeni czytelni. Z jednego boku wykończony innym materiałem dołączony jest wąski prostopadłościan pomieszczeń administracyjnych.	
4.4.1.2. Toyo Ito		Mediateka Sendai, Japonia	projekt konkursowy zrealizowany
Program. parking pomieszczenia techniczne biblioteka galeria miejska centrum informacyjne centrum nowych mediów pracownie artystów sklep kawiarnia	Podział programu. Program podzielono na dwie podstawowe części: • funkcje komunikacji pionowej i infrastrukturalne, • pozostałe funkcje. Matryca. Zestaw pustek umieszczonych w masie.	Ukształtowanie bryły. Prostopadłościan o podstawie kwadratu, przestrzennie zaczynający się poniżej poziomu terenu, wysokością dopasowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Stworzenie masy budynku z wymaganej funkcji, „wydrążenie” w niej pionowych, nieregularnie rozmieszczonych szachtów. Rozmieszczenie programu. Na poszczególnych kondygnacjach umieszczono wszystkie elementy programu, całość sperfiorowano serią pionowych pustek. W pustkach umieszczono pionowe elementy komunikacyjne i techniczne. Wnętrze. Wewnątrz każda z kondygnacji jest przestrzennie zdominowana przez swobodnie rozmieszczone, pionowe, transparentne szachty. Elewacje. Budynek jest prostopadłościanem obłożonym w półprzezroczyste i przezroczyste szkło, przez które widoczne są zdefiniowane stalowymi rurami wertykalne szachty.	
4.4.1.3. OMA – Rem Koolhaas		miasto Melun Senart Paryż, Francja	projekt konkursowy
Program. cała możliwa do umiejscowienia we współczesnym mieście funkcja. zarówno wymagająca budynków, jak i również wymagająca pustki	Podział programu. Program podzielono na dwie podstawowe części: • funkcje miejskie, • funkcje reprezentacyjne i komunikacyjne. Matryca. Zestaw pustek umieszczonych w masie.	Ukształtowanie obszaru. Nieregularny i rozległy obszar przeznaczony został do opracowania konkursowego jako zupełnie pusty teren znajdujący się w malowniczym krajobrazie. Wykorzystanie matrycy. Zachowanie najpiękniejszych i najważniejszych elementów terenu nietkniętych, przeznaczenie reszty obszaru pod zabudowę. Rozmieszczenie programu. W pustkach zlokalizowano wszystkie funkcje reprezentacyjne, rekreacyjne, komunikacyjne i infrastrukturalne. Reszta terenu przeznaczona została na dowolną w kształcie i charakterze zabudowę. Przestrzeń. Efektem końcowym jest rozległy obszar, w którym nieregularnie rozmieszczone pustki skonstrastowane z obszarami zabudowanymi tworzą dynamiczną kompozycję, z której widać poszczególne fragmenty miasta i malownicze składniki krajobrazu.	

4.4.1.4. OMA – Rem Koolhaas		Ambasada Holandii Berlin, Niemcy	projekt konkursowy zrealizowany
Program. parking pomieszczenia techniczne sala przyjęć petentów hall wejściowy biura małe salki konferencyjne sala konferencyjna restauracja biblioteka mieszkania	Podział programu. Program podzielono na dwie podstawowe części: • funkcje reprezentacyjne i komunikacyjne, • pozostałe funkcje. Matryca. Zestaw pustek umieszczonych w masie.	Ukształtowanie bryły. Prostokątnościan o podstawie kwadratu, przestrzennie zaczynający się poniżej poziomu terenu, wysokością dopasowany do otaczającej zabudowy. Wykorzystanie matrycy. Stworzenie masy budynku z wymaganej funkcji, „wydrążenie” w niej nieregularnej w swej geometrii, linearnej w charakterze pustki. Rozmieszczenie programu. Na poszczególnych kondygnacjach umieszczono wszystkie elementy programu, całość perforowano nieregularną, zmienną w swej szerokości i w swym nachyleniu drogą prowadzącą od wejścia aż na dach. Pustka biegnie przez cały budynek, czasem dotyka jego elewacji. W pustce umieszczono niektóre z reprezentacyjnych funkcji obiektu. Pozostałe funkcje stworzyły masę budynku. Wnętrze. Wewnątrz pustka (droga) zapewnia dostęp do każdej funkcji budynku, kadruje widoki na różne urbanistyczne elementy Berlina. Elewacje. Budynek jest prostokątnościanem obłożonym przezroczystym szkłem. Na jego elewacjach widoczne jest w wielu miejscach fragmenty pustki (drogi).	
4.4.1.5. OMA – Rem Koolhaas		Centrum Studenckie Chicago, USA	projekt konkursowy zrealizowany
Program. przestrzeń ogólnodostępna centrum informacyjne sale konferencyjne punkty usługowe sklep kawiarnia stołówka księgarnia pomieszczenie gier zręcznościowych oddział pocztowy punkt komputerowy klub uniwersytecki siedziby organizacji studenckich administracja pomieszczenia techniczne	Podział programu. Program podzielono na dwie podstawowe części: • funkcje reprezentacyjne i komunikacyjne, • pozostałe funkcje. Matryca. Zestaw pustek umieszczonych w masie.	Ukształtowanie bryły. Prostokątnościan o podstawie prostokąta, umieszczony poniżej wyniesionego w górę torowiska podmiejskiej kolejki. Wykorzystanie matrycy. Wytyczenie w przyszłym budynku serii pustek mieszczących niektóre funkcje obiektu, reszta budynku jest masą, w której pustki te „pozostawiono”. Pustki wytyczono według istniejących nieformalnych ścieżek wydeptanych przez studentów. Rozmieszczenie programu. Budynek perforowano nieregularną serią zmiennych w swej szerokości i w swym wzajemnym usytuowaniu pustek (ścieżek). W pustkach umieszczono niektóre z reprezentacyjnych funkcji obiektu. W pozostałej części budynku zlokalizowano inne elementy programu. Wnętrze. Wewnątrz pustki (ścieżki) zapewniają dostęp do każdej funkcji budynku, kadrują widoki na różne urbanistyczne elementy uniwersyteckiego kampusu. Budynek sprawia wrażenie zespołu luźno rozmieszczonych pod jednym dachem brył. Elewacje. Budynek jest prostokątnościanem obłożonym w różnego koloru szkło. Na jego elewacjach widoczne są w niektórych miejscach pustki (ścieżki).	

Tab. 10.

Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *pustka w masie*.

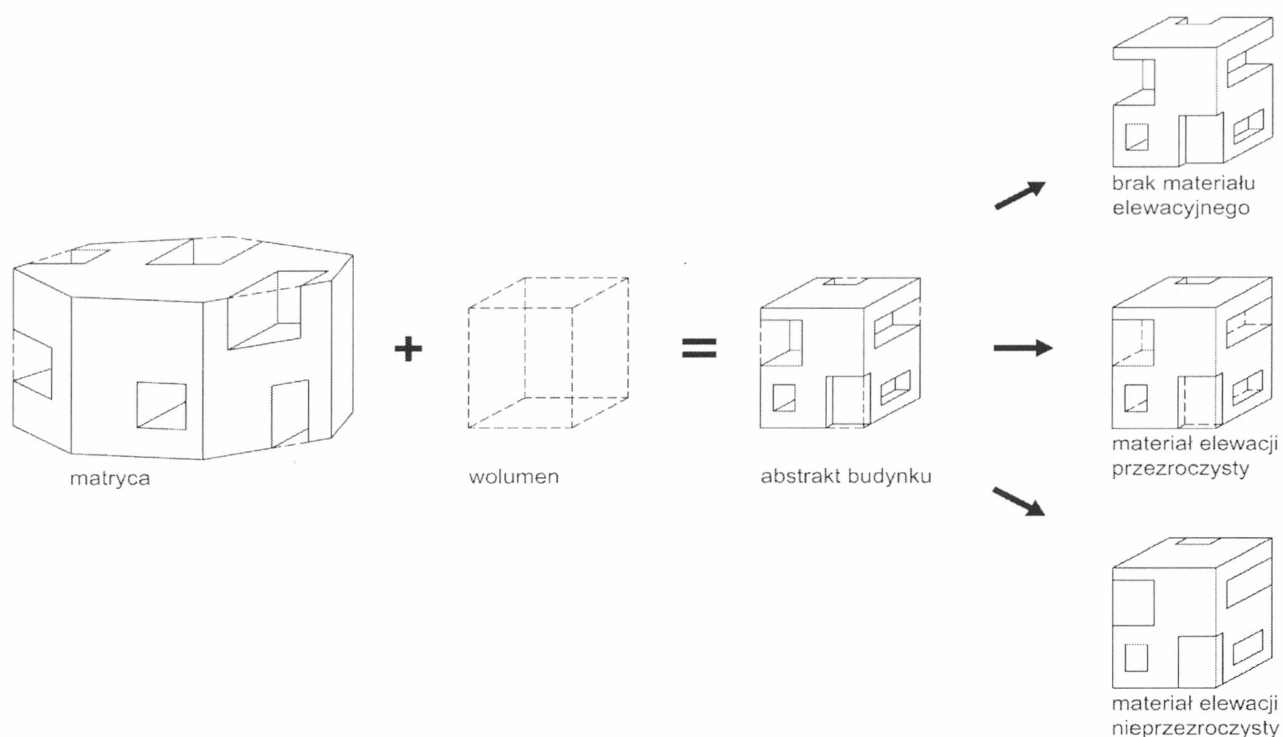
Matrycą podgrupy *pustka w masie* jest zestaw pustek wśród masy. Masa stanowi funkcję dominującą budynku, pustki są funkcjami dodatkowymi, często najważniejszymi lub najbardziej reprezentacyjnymi, fragmentami „wyjętymi” lub „wydrążonymi” z masy. Masa jest zorganizowana w sposób najczęściej tradycyjny, pustki są przestrzeniami niezwykle, stanowiącymi główną atrakcję architektoniczną budynku. Masa i pustki wypełniają cały przyjęty na początku procesu projektowego wolumen. Masa pod względem konstrukcyjnym jest najczęściej tradycyjną, wielopiętrową strukturą słupową, pustki są tej struktury „brakami”. Często również granice (ściany) pomiędzy masą a pustkami są elementami nośnymi całego budynku. Możliwe jest również rozwiązanie, w którym obiekt łączy te dwa konstrukcyjne systemy.

Program dzielony jest na dwie główne części. Pierwsza część może być albo zupełnie homogeniczna (np. funkcja biurowa) i dlatego wymagająca takich samych, najczęściej standardowych rozwiązań architektoniczno-przestrzennych wnętrz, albo zróżnicowana i jednocześnie, pomimo tego zróżnicowania, wymagająca podobnych rozwiązań. Druga część powinna dodatkowo dzielić się na mniejsze elementy funkcjonalne, z których każdy wymagać może

zupełnie odmiennych rozwiązań architektoniczno-przestrzennych. Część pierwsza stanowić będzie masę – przestrzeń jednorodną, najczęściej wykończoną podobnymi materiałami i jednostajną w swoim kolorystycznym nastroju. Ta druga stanowi zestawienie pustek „usytuowanych” w masie. Pustki mogą przybrać dowolne kształty, mogą być wykończone dowolnymi materiałami i dowolnymi kolorami.

Pustki na fasadzie budynku są elementami najważniejszymi. Homogeniczna wewnątrz masa wyraża się jednorodną, monotonną elewacją, pustki przylegające do krawędzi założonego na początku procesu projektowego prostopadłościanu z tej elewacji „zabierają” pewne fragmenty. Tak jak wnętrza pustek mogą być zróżnicowane pod względem wymiarów, formy i kolorystyki, tak i „zabrane” fragmenty mogą przybrać najprzeróżniejsze kształty. Masa stanowi o prostokątnym, nieprzerwanym kształcie każdej z elewacji, pustki są tego kształtu urozmaicheniem. W zależności od architektonicznego rozwiązania każda z pustek może być albo odseparowana od otoczenia za pomocą szkła lub pełnej ściany, albo też pozostawiona bez żadnej bariery. Ściana i szkło może charakteryzować się zróżnicowaniem kolorystycznym reprezentującym odmienność poszczególnych składników programowych.

Strategię programową *pustki w masie* zastosować również można do projektowania urbanistycznego. Wtedy w dostępnym terenie wyznaczane są pustki, w których lokalizuje się szczególne fragmenty zadanego programu. Pustki mieszczą różnego rodzaju funkcje, wypełniane są grupami podobnych do siebie budynków, różną roślinnością i różnego rodzaju materiałami wykończeniowymi. Reszta – czyli masa – ma stać się tylko tłem dla pustek, jednorodną, homogeniczną zabudowaną przestrzenią.



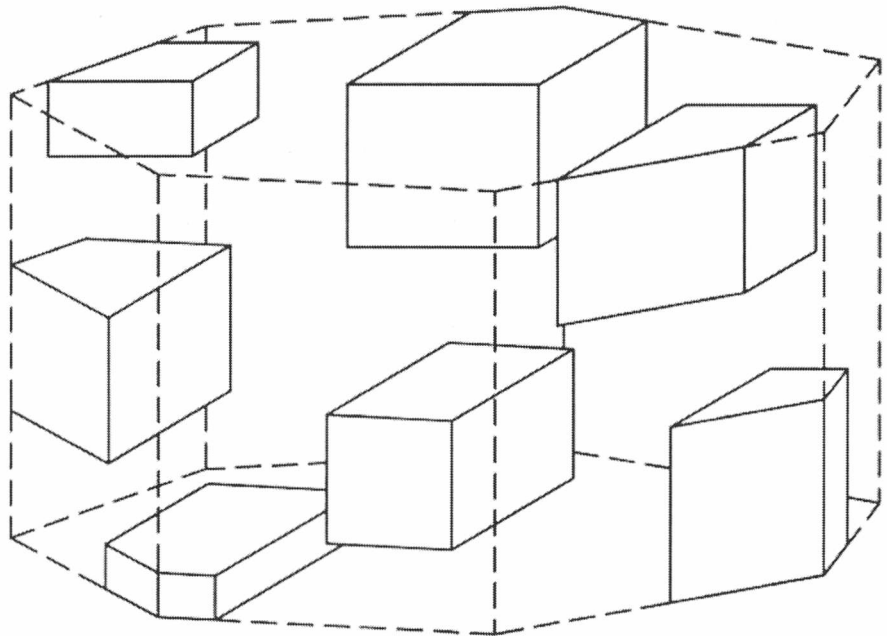
Rys. 196.

Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *pustka w masie*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

W przypadku projektowania opartego o programową strategię *pustki w masie* rolę architekta jest podzielenie zadanej funkcji przyszłego budynku na dwie części, z których pierwsza będzie masą, a drugą dzieli się na mniejsze części – docelowe pustki. W masie umieszcza się (z masy „wybiera się”) pustki, tworząc z nich konfigurację mniejszych objętości (lub mniejszych kształtów w planie urbanistycznym) w homogenicznej masie w taki sposób, aby stworzyć sprawnie działający budynek (plan urbanistyczny).

4.4.2. Masa w pustce

Drugą podgrupą grupy *architektura jako zestawienie masy i pustki* jest *masa w pustce*. Jej matrycą jest zestaw mas umieszczonych w pustce.



Rys. 197.
Matryca podgrupy *masa w pustce*: zestaw mas umieszczonych w pustce.

W podrozdziale tym omawiane będą 2 najbardziej reprezentatywne dla podgrupy projekty:

1. Eyebeam Institute, Nowy Jork, USA – autor: MVRDV
2. rezydencja, Mikołów, Polska – autorzy: Damian Radwański, Roman Rutkowski

Dokładna analiza obydwu projektów, ze szczególnym uwzględnieniem zamiarów autorów oraz otrzymanych ostatecznie efektów architektonicznych, będzie podstawą do sformułowania ostatecznych wniosków dotyczących omawianej podgrupy.

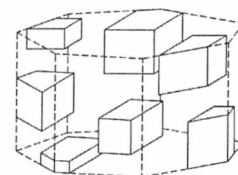
4.4.2.1.

MVRDV – Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries

Eyebeam Institute, Nowy Jork, USA

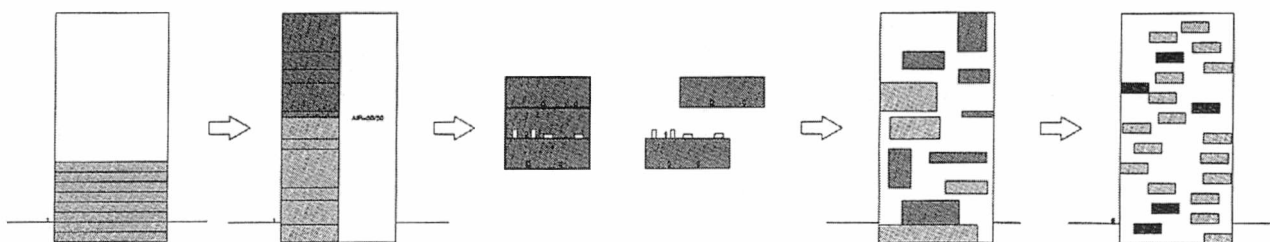
2001

konkurs międzynarodowy, faza finałowa



Pierwszym przykładem analizowanej podgrupy *masa w pustce* jest projekt Eyebeam Institute w Nowym Jorku zaproponowany przez architektów z pracowni MVRDV. Projekt ten brał udział w konkursie międzynarodowym. Jego tematem była nowa siedziba organizacji artystycznej nazwanej Eyebeam i zajmującej się współczesną, wspomaganą najnowszymi osiągnięciami techniki sztuką. Znajdująca się nowojorskiej dzielnicy Chelsea działka była pustką w uformowanej niskimi budynkami pierzei Dwudziestej Pierwszej Ulicy. Bliskość rzeki, przebiegająca na nabrzeżu nowojorska obwodnica, ortogonalny układ urbanistyczny i przemysłowy charakter otoczenia stanowiły fizyczny kontekst tego przewidzianego do realizacji w najbliższej przyszłości budynku. Kontekstem kulturalnym było coraz intensywniej wkraczające w sąsiedztwo życie artystyczne na czele z zajmującą się minimalizmem DiA Foundation i galerią Max Protetch.

Eyebeam Institute było zainteresowany budynkiem, którego architektura wyraziłaby charakter całej organizacji. *Eyebeam angażuje się – jak można przeczytać w oficjalnym oświadczeniu – w dialog pomiędzy sztuką a nauką. Jego celem jest praca nad zrozumieniem relacji pomiędzy tymi wnoszącymi coraz większy wkład w rozwój kultury dziedzinami*³²⁷. Praca ta miała przybierać różnorodne formy – od naukowych badań i ich udostępniania artystom aż do organizowania publicznych wystaw i otwartych sympozjów – i ta różnorodność miała być w nowym budynku zmanifestowana. Budynek miał przybrać charakter wielkiego atelier, gdzie różne formy artystycznej, naukowej i wszelkiej innej, wymaganej przez tego rodzaju placówki aktywności, miały się wzajemnie przenikać. Nie o segregację poszczególnych części programowych tu chodziło, ale o ich jak największą architektoniczną interakcję. *Model atelier jest fundamentalny dla idei Eyebeam. Atmosfera warsztatu, w którym produkcja artystyczna, edukacyjna i kuratorska miesza się, zapewni unikalne, stymulujące i ożywcze warunki do pracy nad sztuką*³²⁸. Sztuka ta miała być taka, jak współczesne nam czasy: artyści bardziej potrzebowaliby nie naturalnego światła, ale raczej mroku, źródła zasilania i nowoczesnych technologii. Zorientowani byliby nie na tradycyjne, malarsko-rzeźbiarskie formy przekazu, ale raczej na tworzenie sporych rozmiarów spektaklu wspomaganego sztucznym światłem, przekazem audio i przekazem video.



Rys. 198.

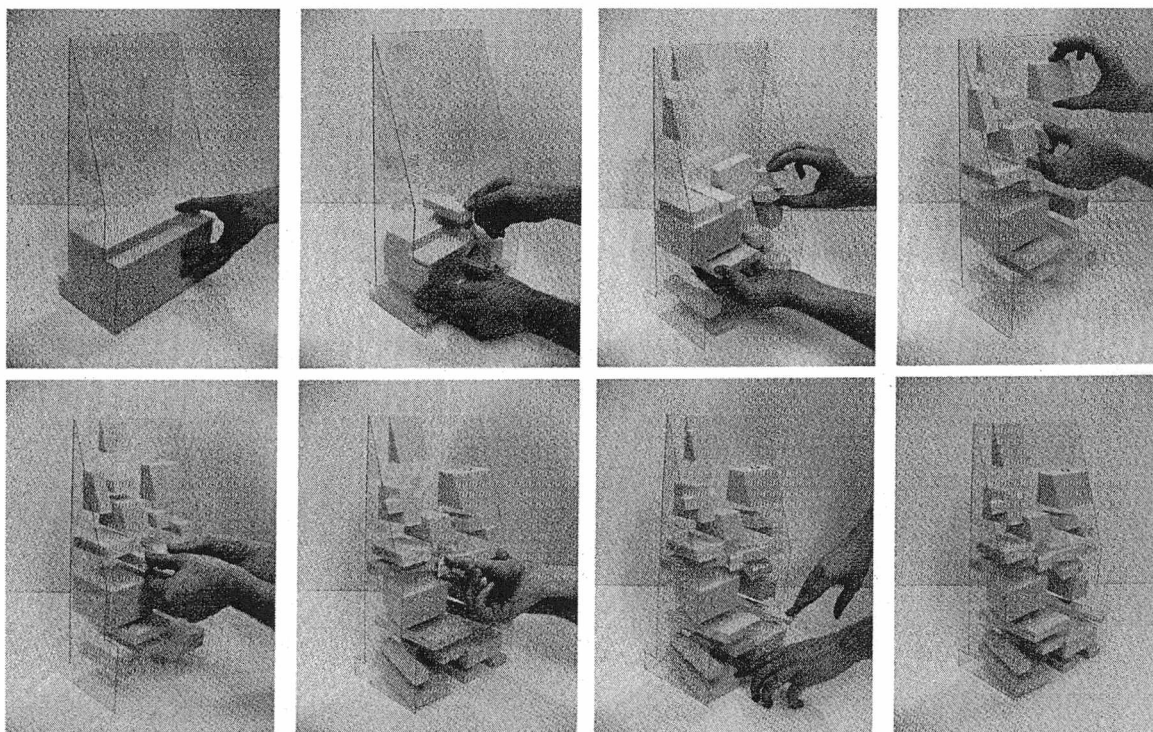
Analiza programu i dystrybucja masy w pustce obiektu.

Program był zróżnicowany i wyższy niż otaczająca go, już istniejąca zabudowa. Miejscowy plan urbanistyczny, bardzo precyzyjnie określający maksymalne gabaryty przyszłej struktury, pozwalał na skonstruowanie budynku objętościowo około trzykrotnie wyższego, przyjmującego formę prostopadłościanu ze stojącym na nim klinem. Stosunek wielkości tego, co trzeba w budynku zmieścić, do tego, co można zrobić według wytycznych planistycznych – około 1 do 3 – spowodował architektów z MVRDV do dość specyficznego rozwiązania zadania projektowego. Ich

³²⁷ www.eyebeam.org/about/organization, dane z dnia 2004.06.02.

³²⁸ Tamże.

pierwszym założeniem było wypełnienie budynkiem całego możliwego według wytycznych urbanistycznych wolumenu – zestawienia prostokątnej podstawy i spiczastego zwieńczenia. W ten sposób budynek góruje nad otoczeniem, przydaje Eyebeam Institute prestiżu i monumentalności, stanowi, jak to nazwali architekci, *pusty wieżowiec*³²⁹, który jest jakby opiętą na niewidzialnym szkielecie elewacyjną podwójną powłoką definiującą wolną przestrzeń w środku. *Aby zapewnić warunki odpowiedniej pracy nad światem wirtualnym* – napisali architekci w opisie projektu – [w naszym projekcie] *stary standard lokalizacji powierzchni użytkowej dookoła znajdującego się w środku trzonu serwisowego jest odwrócony, tworząc maksimum przestrzeni do pracy przy minimalnej ilości zakłóceń. Podwójna, perforowana skóra staje się nie tylko strefą komunikacyjną, ale także narzędziem kontroli światła, poziomu dźwięku oraz masywnym, ogromnym ekranem – eksperymentalnym sitem*³³⁰.



Rys. 199.
Dystrybucja masy programowej w przyjętym wolumenie.

Tę wolną – *pustą* – przestrzeń wewnątrz budynku wypełnić należało programem. Dysproporcja jego wielkości do objętości wolumenu budynku spowodowała decyzję o rozproszeniu funkcji w jego obrębie. Architekci program podzielili na mniejsze fragmenty, a te z kolei ulokowali w różnych miejscach zdefiniowanej przez „skórę” budynku wewnętrznej przestrzeni. Nie zamierzali grupować podobnych sobie elementów programu w bliskiej od siebie odległości i tworzyć w ten sposób wyraźnych stref funkcjonalnych w budynku. Przeciwnie, i zgodnie z zaleceniami przyszłego właściciela budynku, wszystkie funkcje zostały ze sobą w pustce budynku wymieszane – po to, by stworzyć *nieustający eksperyment nad produkcją i konsumpcją sztuki*³³¹. Różne kształty, różne wielkości i różne proporcje zawieszonych elementów uformować miały wnętrza niezwykle, pełne zakamarków i tajemnic, a przez to również pełne przestrzennego potencjału do wykorzystania przez przyszłych gości Eyebeam Institute. Miejsce, które jest *mieszaniną edukacji, badań, rozwoju, komunikacji i wystawiania, jednocześnie myślenia, robienia i pokazywania*³³².

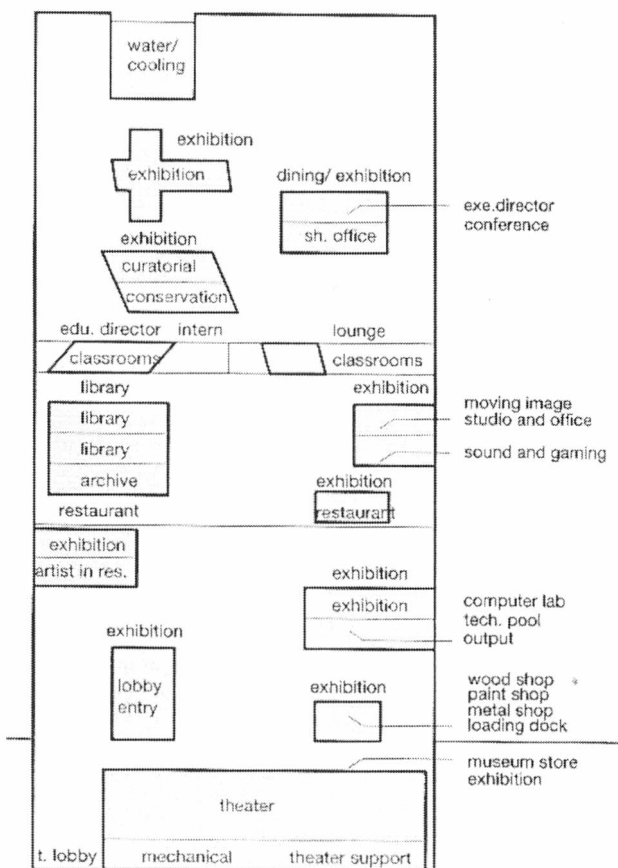
³²⁹ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.241.

³³⁰ Tamże, s.240.

³³¹ Tamże, s.240.

³³² Tamże, s.240.

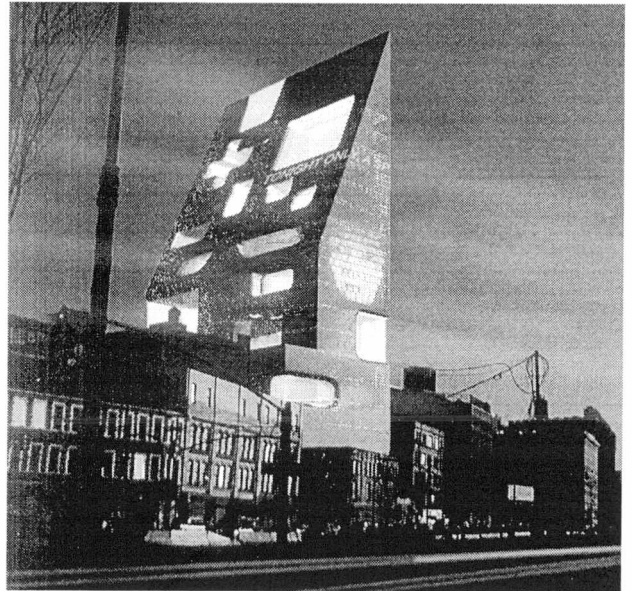
- położona powyżej rura o kształcie krzyża w całości przeznaczona była na funkcję wystawienniczą,
- ostatnia bryła, zlokalizowana na samym szczycie budynku, była przestrzenią przeznaczoną na urządzenia techniczne,
- biegnące zaś przez całą wysokość budynku trzony komunikacyjno-instalacyjne usytuowano po dwóch, prostopadłych do ulicy, bokach.



Rys. 201.
Schematyczny przekrój budynku.

Zatem przecinające pustkę budynku rury różniły się w wysokości i w rozmiarze [...], różniły się w orientacji, przecinały się, umożliwiały spojrzenie na charakterystyczne punkty miasta lub opadały pod dość znacznym kątem, pozwalały na wiele różnego rodzaju aktywności – nieustannie wzmacniając strukturalną zasadę kształtowania elewacji³³³. Rozproszone po wewnętrznej pustce budynku miały stać się jedynym urozmaicheniem monumentalnej, maksymalnej w sensie wytycznych urbanistycznych, bryły budynku. Orientacja, wysokość i szerokość każdej z wiszącej w pustce rur zamanifestowana została na elewacjach budynku, stanowiąc zewnętrzną, konsekwentną projekcję ich wewnętrznych, geometrycznych parametrów. Ich różne kształty świadczyły o zróżnicowaniu programowym, zastosowane różne odcienie szkła to funkcjonalne zróżnicowanie – szczególnie w nocy – miały podkreślać. Przestrzeń pomiędzy rurami – owa wygenerowana na początku pustka – stanowiła najciekawszą przestrzeń całego obiektu, wielki potencjał artystyczno-wystawienniczy, w którym niemalże wszystko mogło się zdarzyć i który mógł stać się – na skutek artystycznych działań – jasny lub ciemny, kolorowy lub monochromatyczny, statyczny lub dynamiczny.

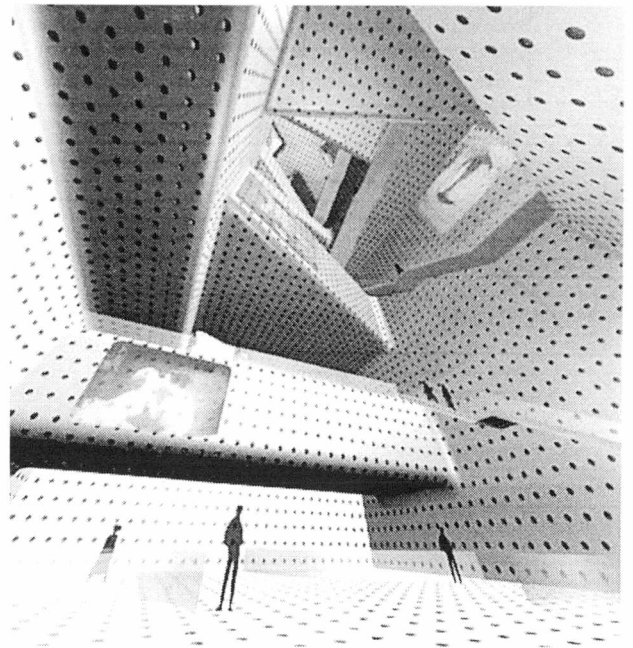
³³³ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.241.



Rys. 202.

Wizualizacja budynku. Widoczne różnokolorowe krawędzie mas.

Architekci wewnątrz nie powiązali wszystkich rur bezpośrednio ze sobą. Zaprojektowane przez nich schody, korytarze i rampy czasem łączyły leżące obok siebie rury, a czasem nie. Część elementów obsługiwana była główną, wyeksponowaną drogą komunikacyjną, część tylko z usytuowanych na boku budynku wind i klatek ewakuacyjnych. Pnące się w górę schody niekiedy były widoczne w pustce całego budynku, niekiedy znikwały w podwójnej, jego perforowanej skórze. *Nowy Eyebeam* – napisali architekci – *zapewnia i antycypuje możliwości i wariacje, nieważne, czy w sposób celowy, czy przypadkowy. Stanowi laboratorium, które miesza pracę z ekspozycją, badania z zapleczem, intymność z prawie niemożliwą monumentalnością. Jest katedrą nowych mediów, bezkresną „galaktyką” ciągle zmieniających się środków wyrazu*³³⁴.



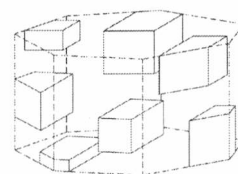
Rys. 203.

Wizualizacja wnętrza budynku. Widoczne zawieszone w pustce masy.

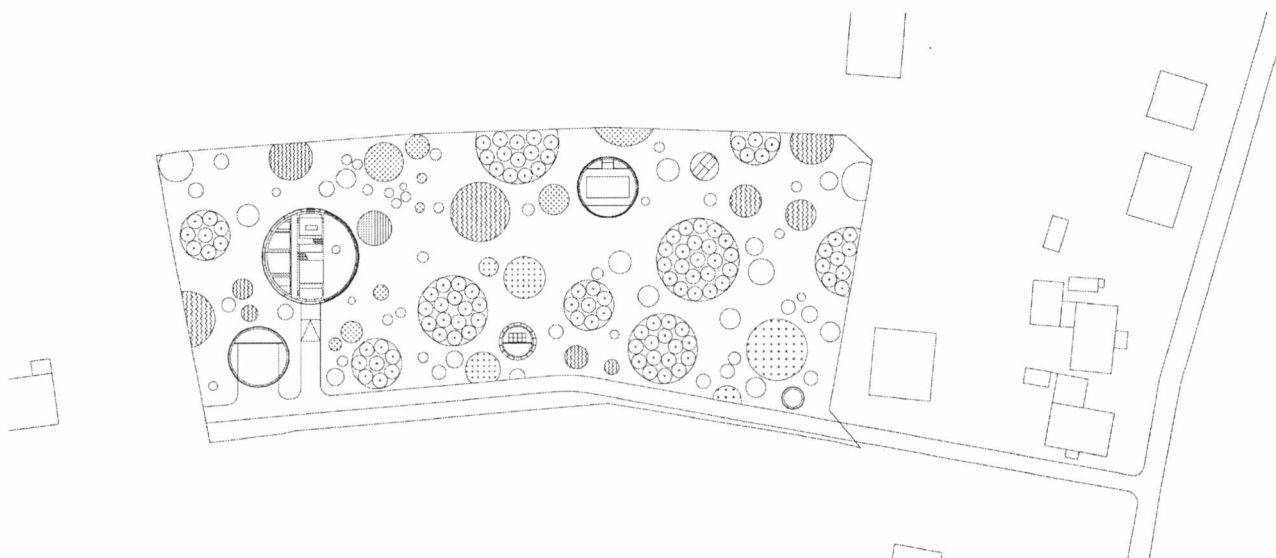
³³⁴ MVRDV 1997-2002, El Croquis 111, Madryt 2002, s.241.

4.4.2.2.

Damian Radwański, Roman Rutkowski
rezydencja, Mikołów, Polska
2003-
zlecenie prywatne



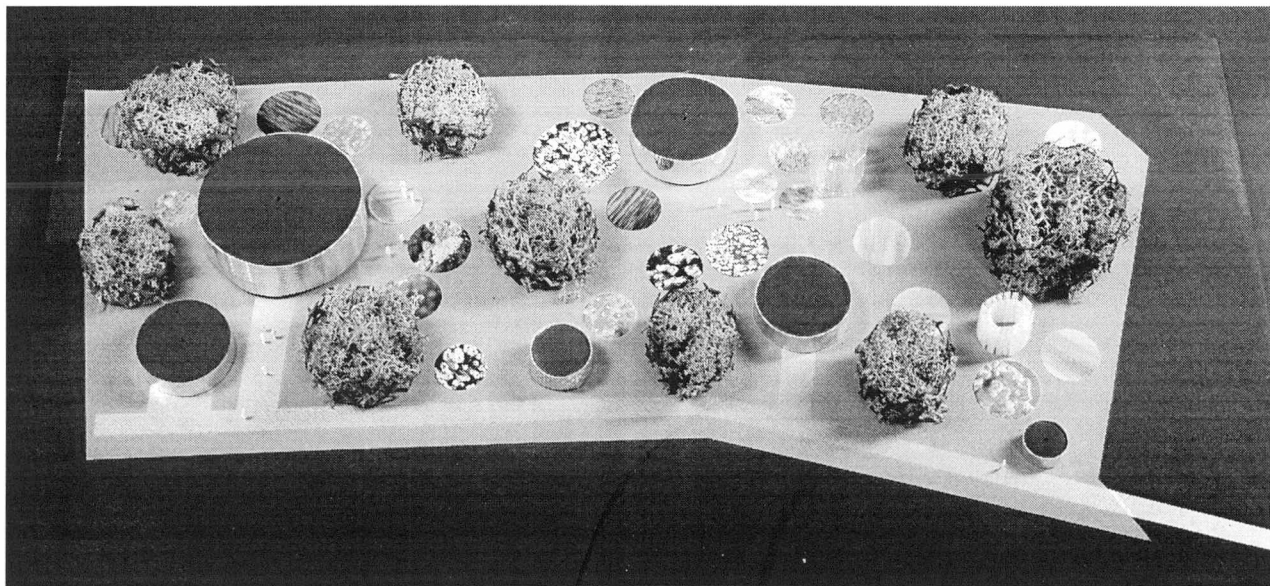
Drugim przykładem podgrupy *masa w pustce* jest projekt rezydencji w Mikołowie Paniowach autorstwa Damiana Radwańskiego i Romana Rutkowskiego. Projekt ten powstał w wyniku zlecenia prywatnego. Duża, płaska i w swym wyrazie bardzo pusta działka o wymiarach około 130 x 50 m – mająca zostać zagospodarowana tylko i wyłącznie na potrzeby czteroosobowej rodziny – już sama w sobie stanowiła wyzwanie urbanistyczne. Brak jakichkolwiek dominant krajobrazowych, niemożność znalezienia jakiegokolwiek przestrzennego punktu odniesienia utrudniały rozpoczęcie prac projektowych. Dodatkowo znajdujące się wokół uprawne pola, mogące w każdej chwili ulec przekwalifikowaniu na grunty budowlane, stanowiły spore wizualne niebezpieczeństwo – w bliskiej odległości od zabudowań mogły pojawić się nowobogackie domy, w swym charakterze bardzo banalne i pretensjonalne, a przez to niepożądane przez właścicieli działki.



Rys. 204.
Sytuacja.

Zakładany program funkcjonalny był duży jak na rodzinną rezydencję. Oprócz samego domu – składającego się z pokoju dziennego, gabinetu, kuchni, pokoju telewizyjnego, trzech sypialni z łazienkami i siłowni – na działce swoje miejsce znaleźć jeszcze miały przestronny taras, garaż na trzy samochody, wolno stojąca kotłownia, odseparowany od domu kryty i zamykany basen, pomieszczenie gospodarcze, śmietnik, platforma na baterie słoneczne oraz cała grupa drzew owocowych, altan wypoczynkowych, rabatów kwiatnych oraz zasadzonych warzyw i owoców. Wszystkie razem tworzyły sporą liczbę małych w swej powierzchni/objętości bloków funkcjonalnych. Problemem projektowym było ich wszystkich umieszczenie na działce w taki sposób, by poszczególne elementy nie konkurowały ze sobą przestrzennie, ale przeciwnie – stanowiły spójną, choć złożoną z elementów o różnym charakterze, kompozycję. Dodatkowo jeszcze w projektowaniu należało uwzględnić ewentualność pojawienia się w przyszłości kolejnych potrzeb użytkowników rezydencji, które skutkować mogły budową kolejnych obiektów oraz sadzeniem kolejnych grup roślinności. Lub też – co jest być może mało prawdopodobne – usunięciem elementów zrealizowanych w fazie początkowej.

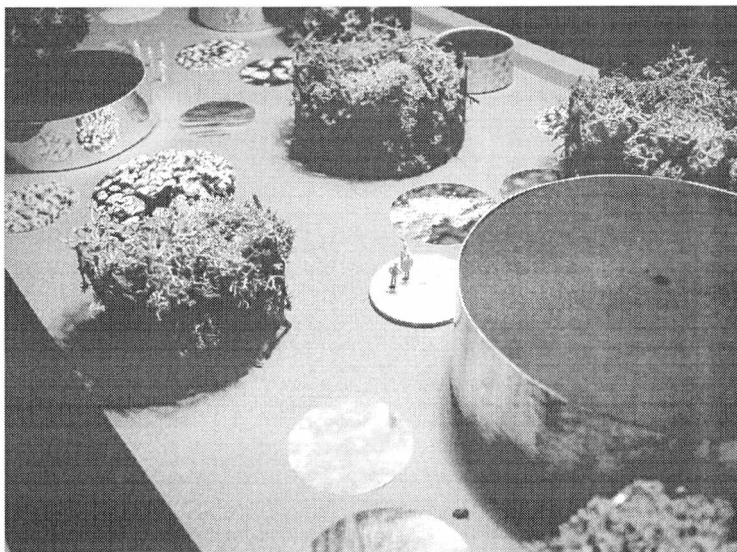
Dlatego w trakcie projektowania początkowo nie pojawił się problem architektury domu: jego kształtu, proporcji i użytych materiałów. Nie rozważano zagadnienia brył garażu, kotłowni, basenu. Nie zastanawiano się nad lokalizacją drzew owocowych i wszelkich innych roślin. Jedynym rozważanym problemem było urbanistyczne, holistyczne zagospodarowanie pustej działki w taki sposób, by zawsze stanowiła całość i by peryferie nigdy nie stały się mniej ważne od bezpośredniego otoczenia domu.



Rys. 205.
Model zagospodarowania działki.

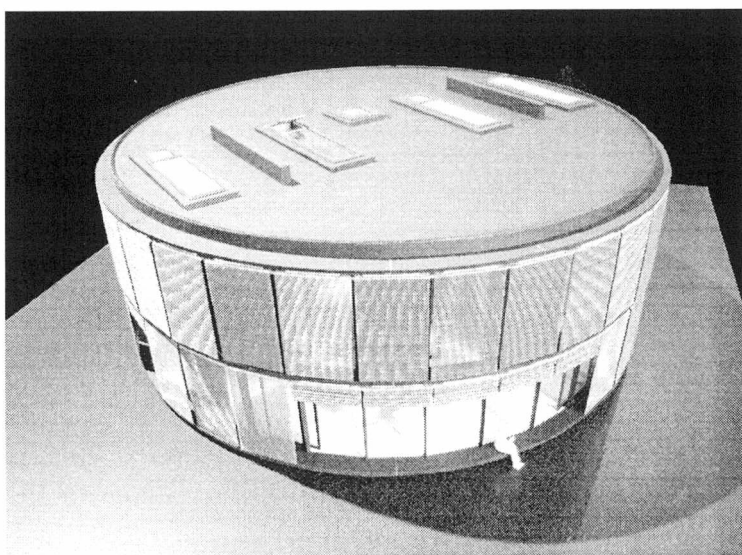
Inspiracją rozwiązania problemu projektowego – nałożenia na prostokątną działkę dużej grupy małych powierzchniowo/objętościowo funkcji – stał się jeden z obrazów włoskiego malarza minimalisty z lat 60. Lucio Fontany. Obraz ten to duża, pomalowana jednym kolorem powierzchnia, która przez artystę podziurawiona została okrągłym przedmiotem w bardzo nieregularny sposób. Analogiczne rozwiązanie przyjęto dla działki w Mikołowie: wielką pustkę dostępnego terenu „podziurawiono” wszystkimi wymaganymi funkcjami, zaś każda z nich przyjęła za podstawę swego wolumenu koło. To właśnie stało się jedyną zasadą organizującą przestrzeń na działce: nieważne co, nieważne gdzie, nieważne z jakiego materiału, nieważne jak wysokie – ważne, aby było okrągłe.

Rozwiązanie urbanistyczne miało zatem decydujący wpływ na architekturę domu, garażu, basenu, kotłowni itp. W tej fazie projektowej najważniejsze stało się dążenie do zachowania różnorodności całego zestawu elementów sytuowanych na działce przy jednoczesnym zachowaniu ich jednorodności jako poszczególnych obiektów. Dom stał się dwukondygnacyjną strukturą krytą plecioną siatką ze stali nierdzewnej działającą zarówno jako stała okładzina ścian, i jako zwijana żaluzja okienna, a jedyną trudnością przy jego projektowaniu było znalezienie optymalnej dla funkcjonalności wnętrza średnicy. Taras stał się niską, okrągłą platformą umieszczoną nieopodal krawędzi domu, garaż cylindrem krytym nierdzewną blachą, basen drugim cylindrem obłożonym półprzezroczystym, falistym PCV, kotłownia, pomieszczenie gospodarcze i śmietnik cylindrem trzecim, czwartym i piątym schowanym za siatką ze stali ocynkowanej, platforma na baterie słoneczne betonowym, szarym i okrągłym postumentem. Wszystkie drzewa zasadzone będą na rzucie okręgu, krzewy stanowić będą okrągłe klomby, kwiaty uformowane będą w kolistie rabaty, niskorosnące owoce i warzywa także posadzone będą na planie koła. Przestrzeń pomiędzy nimi ma płynąć, ma niemal nie zatrzymywać się na żadnym z elementów. Tłem dla wszystkich elementów ma stać się równo przystrzyżona, zielona, soczysta trawa. Zaś jedynym, nieokrągłym wyjątkiem – asfaltowa droga dojazdowa zlokalizowana wzdłuż zachodniej granicy działki.



Rys. 206.
Model zagospodarowania działki.

Urbanistyczna zasada organizacji poszczególnych elementów na działce nie stała się zatem zasadą estetyczną, opartą na powiązaniach przestrzennych, na wytyczaniu osi i sytuowaniu dominant, na kreacji sekwencyjnej, hierarchicznej, z góry ustalonej struktury. To nie symetryczny w swej bryle dom jest najważniejszym elementem na działce i nie prowadząca wprost w jego środek dojazdowa droga. Zasadą działki w Mikołowie jest elastyczna strategia, w której każdy element – także dom – ma podobne, równorzędne znaczenie. Nie ma hierarchii, nie ma obiektów bardziej i mniej ważnych, nie ma aranżacji, którą można by uznać za najlepszą i za ostateczną. Elementami zagospodarowania działki można, w ramach ekonomicznej i technologicznej racjonalności, dowolnie manipulować w przestrzeni. W przypadku pojawienia wspomnianego wcześniej banalnego i pretensjonalnego sąsiedztwa, użytkownicy będą mogli taki nowy i niepożądany obiekt zasłonić sadząc kolejne grupy drzew lub budując ażurową altanę podtrzymującą szybko rosnące pnącza. Każdy nowy element stworzy wraz obiektami już istniejącymi kompozycję spójną dopóty, dopóki będzie honorował urbanistyczną zasadę zagospodarowywania działki. Jeżeli będzie okrągły, nie zepsuje, a raczej wzbogaci i podkreśli jej przestrzeń.



Rys. 207.
Model domu.

4.4.2.3. Podsumowanie

Przeanalizowane 2 projekty należące do podgrupy *masa w pustce* umieszczono w poniższej tabeli. Tabela w zwięzły sposób ukazuje ich najważniejsze właściwości. Pokazuje, że matrycę można użyć w projektowaniu na wiele sposobów, zwraca uwagę na otrzymany dzięki jej zastosowaniu rezultat architektoniczny wewnątrz budynku i na jego elewacjach.

4.4.2.2. MVRDV		Eyebeam Institute Nowy Jork, USA	projekt konkursowy
Program. sala audytoryjna przestrzeń ekspozycyjna laboratoria warsztaty pracownice biura restauracja sale wykładowe biblioteka magazyny	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Zestaw mas umieszczonych w pustce.	Ukształtowanie bryły. Bryła zaczynająca się prostopadłościennie, a następnie zwięzająca się w klin, pełniąc funkcję dominantę w otaczającej przestrzeni miejskiej. Jej forma jest maksymalnym wolumenem, na który zezwalało prawo. Wykorzystanie matrycy. Obłożenie wolumenu nieprzezroczystą elewacją i stworzenie w ten sposób w jego środku pustki. Zawieszenie w niej kilkunastu różnych brył. Rozmieszczenie programu. W każdej z brył zlokalizowano jedną lub dwie funkcje. Znajdują się one albo w bryle, albo na niej. Bryły wiszą w pustce swobodnie, przybierając różne kształty, dotykając dwóch naprzeciwległych elewacji. Wnętrze. Wewnątrz uzyskano przestrzeń niemalże katedralną w charakterze, urozmaiconą dramatycznie zawieszonymi bryłami. Przestrzeń tę można odczuwać na każdym poziomie – istnieje możliwość nie tylko chodzenia wewnątrz każdej z brył, ale również po jej górnej powierzchni. Elewacje. Budynek jest masywnym wolumenem obłożonym monotonna, nieprzezroczystą elewacją. Na jej którego powierzchni widoczne są wykończone różnego koloru szkłem i przybierające różne kształty końce zawieszonych w środku brył. Kształty te odpowiadają geometrycznej charakterystyce brył.	
4.4.2.3. Damian Radwański, Roman Rutkowski		rezydencja mieszkalna Mikołów, Polska	projekt zlecony prywatnie realizacja w toku
Program. dom taras garaż na 3 samochody basen kotłownia pomieszczenie gospodarcze baterie słoneczne grupy różnych drzew grupy różnych krzewów grupy różnych warzyw grupy różnych owoców grupy różnych kwiatów	Podział programu. Program nie został poddany żadnemu przegrupowaniu. Zwrócono jednak uwagę na przestrzenną autonomiczność każdej z funkcji. Matryca. Zestaw mas umieszczonych w pustce, podstawą każdej masy jest koło.	Ukształtowanie obszaru. Nieregularny i rozległy obszar przeznaczony został do opracowania jako zupełnie pusty teren znajdujący się w malowniczym krajobrazie. Wykorzystanie matrycy. Usytuowanie wszystkich elementów programu w swobodnej konfiguracji różnego rodzaju cylindrów. Rozmieszczenie programu. W każdym cylindrze zlokalizowano osobną funkcję. Poszczególne cylindry umieszczono na działce swobodnie. Przestrzeń. Efektem końcowym jest rozległy obszar, w którym nieregularnie rozmieszczone, różnych gabarytów oraz pokryte różnymi materiałami cylindry tworzą dynamiczną kompozycję. Przestrzeń pomiędzy cylindrami jest bardzo płynna w wyrazie.	

Tab. 11.
Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *masa w pustce*.

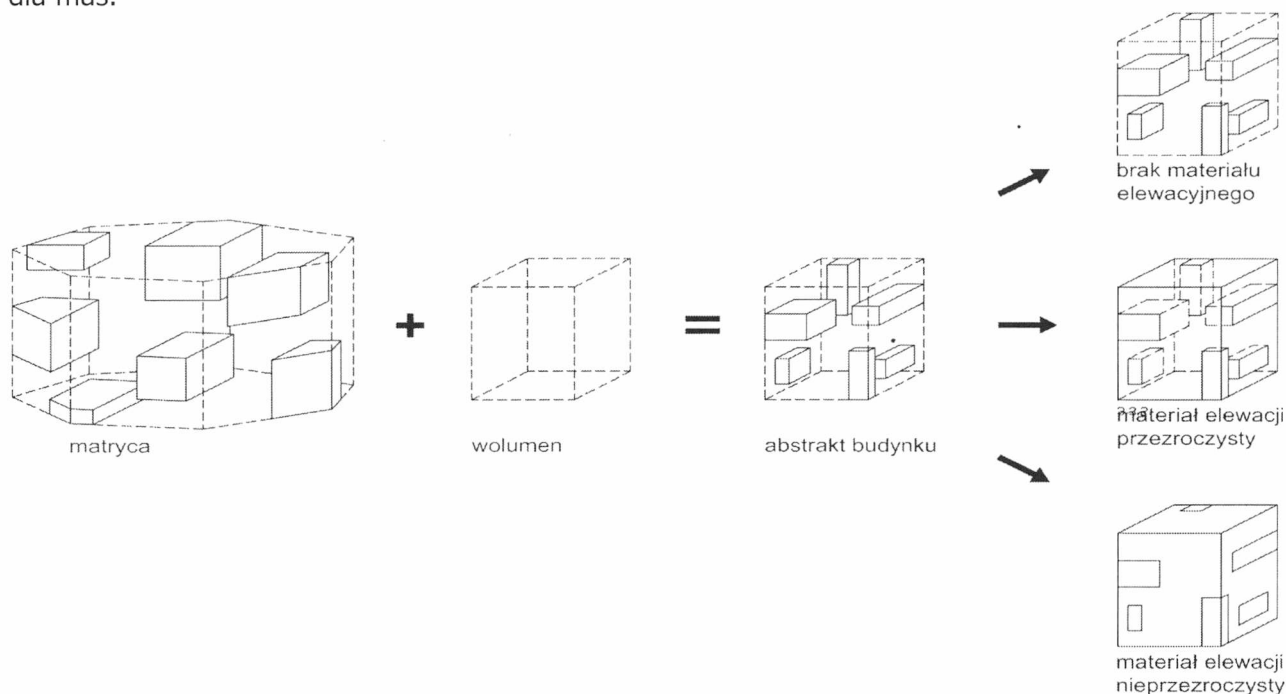
Matrycą podgrupy *masa w pustce* jest zestawienie mas pośród pustki. Pustka stanowi funkcję dominującą obiektu, masy są funkcjami dodatkowymi, fragmentami „wstawionymi” w pustkę. Pustka jest zorganizowana w sposób najczęściej bardzo tradycyjny, masy są przestrzeniami niezwykle, stanowiącymi na tle pustki główną atrakcję architektoniczną budynku. Pustka i masy wypełniają cały przyjęty na początku procesu projektowego wolumen. Pod względem konstrukcyjnym budynek składa się z opakowania, w którym tkwią, na którym są wsparte lub z którego zwieszane są poszczególne masy. Masy mogą być skonstruowane w różny sposób. Mogą być standardową strukturą słupową lub też systemem wyjątkowym (tarczą, rurą, wspornikiem, obiektem wiszącym).

Zadana funkcja dzielona jest na dwie części. Pierwszą jest pustka, która może stać się przestrzenią komunikacyjną lub główną atrakcją architektoniczną budynku. Część druga powinna

dodatkowo dzielić się na mniejsze elementy funkcjonalne, z których każdy wymagać może zupełnie odmiennych, niezwykłych rozwiązań. Pierwsza stanowić będzie ostatecznie najczęściej pozbawioną specyficznej funkcji przestrzeń. Druga stanowi zestawienie fragmentów masy „zawieszonych” w pustce. Masy mogą przybrać dowolne kształty, mogą mieć dowolną charakterystykę materiałowo-kolorystyczną.

Masy są najistotniejszymi elementami fasady budynku. Jednorodna pustka wyraża się monotonną, miarową elewacją, masy – w przypadku przylegania do elewacji prostopadłościanu – „zabierają” z nich wybrane fragmenty. Tak jak wnętrza mas mogą różnić się kolorami i formami, tak i „zabrane” fragmenty mogą być na fasadzie bardzo od siebie odmienne. Pustka opakowana elewacją tworzy ortogonalny kształt każdej z elewacji, a masy stanowią jego urozmaicenie. Każda z mas może być – w zależności od architektonicznego rozwiązania – albo odgradzona od świata zewnętrznego pełną ścianą lub szkłem, albo pozostawiona bez żadnej bariery termicznej. Szkło może mieć różne zabarwienie, wtedy przesłanką zastosowania różnorodnej kolorystyki jest zmanifestowanie odmiennych, schowanych za tym szkłem funkcji. Podobnie pełna ściana może zostać pokryta różnego rodzaju i różnego koloru materiałami manifestującymi funkcjonalną odmienność każdej z mas.

Także i w projektowaniu urbanistycznym można zastosować strategię programową *mas w pustce*. W takim przypadku na opracowywanej działce lokalizowane są masy, w których umieszcza się charakterystyczne elementy programu. Masy mieszczą różnego rodzaju funkcje, ich wizualna strona może być bardzo zróżnicowana. Reszta – czyli pustka – ma stać się tylko jednorodnym tłem dla mas.



Rys. 208.
Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *masa w pustce*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy.

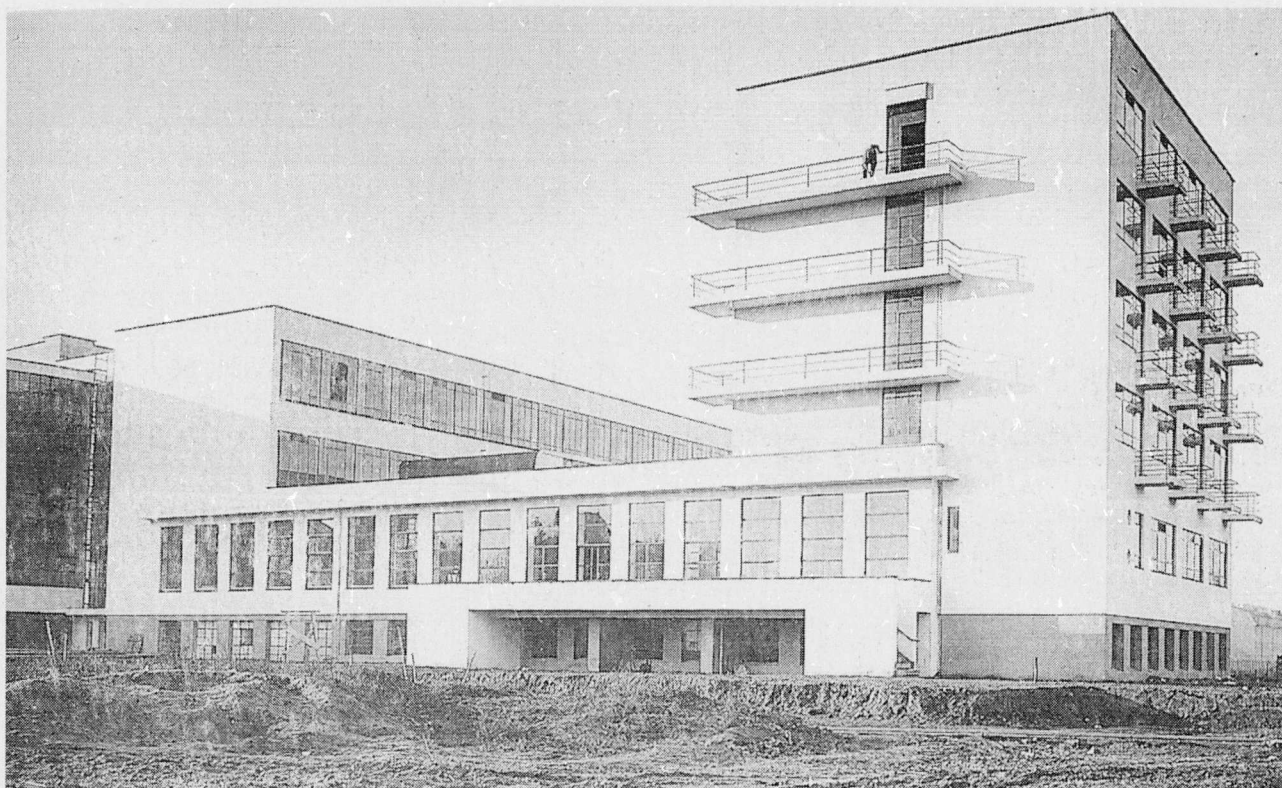
Zadaniem projektanta w przypadku zastosowania programowej strategii *pustki w masie* jest podzielenie zadanego programu przyszłego budynku na dwie części, z których jedna będzie pustką, a tę drugą dzieli się na mniejsze, niekoniecznie równe powierzchniowo czy objętościowo części. W pustce lokalizowane są masy, tworzące w ten sposób konfigurację mniejszych objętości (lub mniejszych kształtów w planie urbanistycznym) w jednorodnej pustce w taki sposób, aby stworzyć funkcjonalny, prostopadłościenny w kształcie budynek (plan urbanistyczny).

5.

Podsumowanie

Charakter procesu projektowego w analizowanych w niniejszej pracy przykładach może nasunąć spostrzeżenie, że architektura konceptualna jest zaledwie odmianą – lub kontynuacją – architektury funkcjonalnej lat 20. i 30. XX w. Jednak obydwa sposoby kształtowania architektury – funkcjonalizm i architektura wzorowana na formułach artystycznego konceptualizmu – wyraźnie różnią się między sobą.

Konceptualna architektura przełomu XX i XXI w., mimo swej – podobnie jak to się działo w funkcjonalizmie – koncentracji na funkcji i na jej dystrybucji wewnątrz budynku, proces projektowy – jak wynika z analiz przeprowadzonych w niniejszej dysertacji – przeprowadza diametralnie inaczej. Architekt opracowuje niezależnie dwa najważniejsze składniki przyszłego budynku: projektową matrycę i gabaryty prostopadłościennej bryły budynku. Matryca jest dostosowana do wymogów programowych, bryła zostaje najczęściej dopasowana do charakteru otoczenia lub zaprojektowana tak, by z uwagi na swoją funkcję pełnić rolę dominanty w przestrzeni miejskiej.



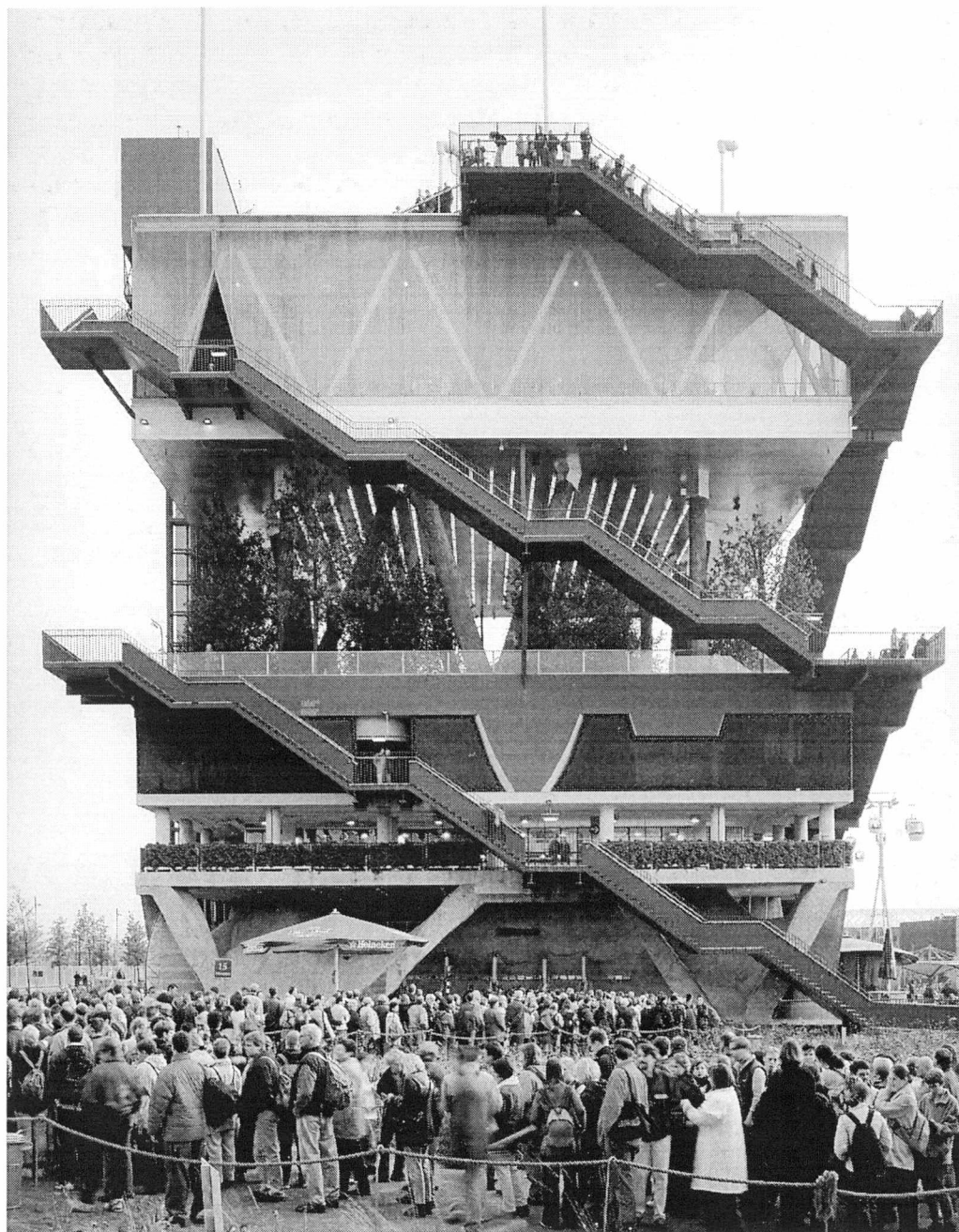
Rys. 209.

Walter Gropius, budynek Bauhausu w Dessau, 1925-26.

Widoczne zestawienie kilku zróżnicowanych w gabarytach brył, mieszczących odmienne funkcje.

Głównym zadaniem budynku z wewnętrzną matrycą programową jest zatem również funkcjonalność. Jest ona jednak odmienna od funkcjonalności architektury modernistycznej z początku XX w. Powstałe relacje przestrzenno-funkcjonalne są bardziej złożone niż zakładają to wymogi programowe. W założeniach mają być one niespodziewane, inspirujące, przyczyniające się do – jak to zakładał Koolhaas w latach 70. – *bogatego życia*.

Wszystkie składniki funkcji są umieszczone w prostopadłościennej, masywnej bryle. Nie wszystkie są całkowicie kontrolowane przez architekta. Paraarchitektoniczna aktywność użytkowników budynku jest przez niego akceptowana, a nawet często pożądana. Użytkownicy mogą w każdej chwili ingerować w zastosowane rozwiązania przestrzenno-materiałowe – pod warunkiem uszanowania zasady działania matrycy.

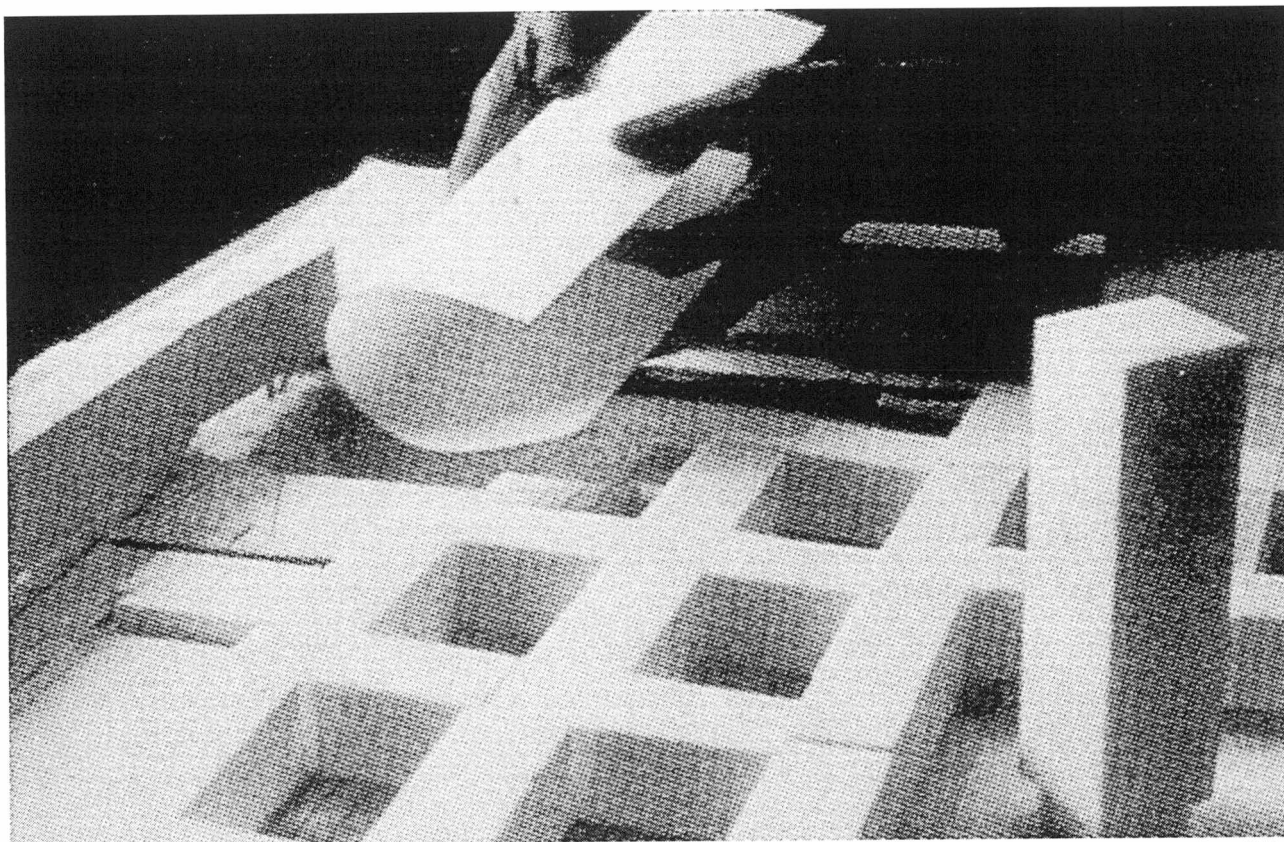


Rys. 210.
MVRDV, Pawilon Holenderski na EXPO 2000 w Hannoverze, 1997-2000.
Wymagana, bardzo zróżnicowana funkcja umieszczona w prostopadłościanie.

Zastosowane na elewacjach budynku materiały są różne, często nawet kontrastujące, ich jedynym zadaniem jest manifestacja przyjętej na początku procesu projektowego matrycy. Matryca nie jest sposobem organizacji funkcji najbardziej oczywistym i najbardziej racjonalnym – jak to się działo w architekturze funkcjonalistycznej. Wręcz przeciwnie, jest często zasadą organizacji budynku dziwną, na pierwszy rzut oka niemożliwą, *żałosną*³³⁵, nawet bezsensowną, ale ostatecznie, po wielu wysiłkach, wykorzystaną w zgodzie z prawami grawitacji, technologii, ekonomii, ekologii i prawa budowlanego.

³³⁵ Rem Koolhaas, *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century* [w:] Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas*, Nowy Jork 1991, s.155.

Matryca projektowa jest rezultatem często żmudnych i długotrwałych analiz. Jeszcze dłuższy czas potrzebny jest, by matrycę uwiarygodnić: by udowodnić, że zbudowany według jej zasady budynek zaspokoi wszystkie użyteczne oczekiwania przyszłego użytkownika. Często szokująca atrakcyjność wizualna budynku, w którym wykorzystano matrycę, jest poparta atrakcyjnością jego prezentacji na etapie projektowym. Prezentacja ta to często swoisty „show” architektoniczny wykorzystujący przyciągające uwagę, znakomicie opracowane schematy, kwiecisty, używający nazw własnych i tworzący wiele nowych słów język oraz wykorzystanie robionych na miejscu szkicowych modeli i ruchów własnych rąk do wyrażenia idei projektu.



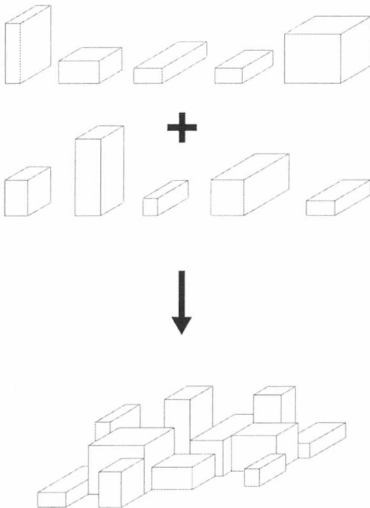
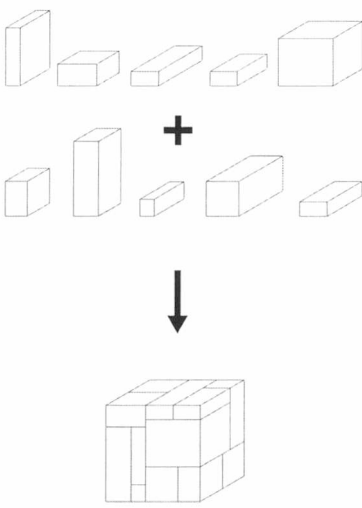
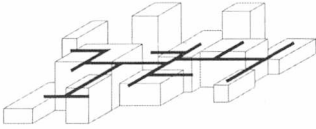
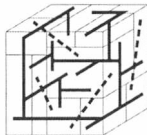
Rys. 211.

Rem Koolhaas OMA – Dwie Biblioteki Jessieu w Paryżu, 1991.
Prezentacja założeń projektu – konceptualna manipulacja powierzchnią *parvis*.

Architekt wykorzystujący matryce projektowe – w przeciwieństwie do architekta funkcjonalisty – posiada najczęściej duży zasób doświadczeń projektowych, które są dla niego bazą do przestrzennych i funkcjonalnych eksperymentów. Projektant kolejnymi budynkami komentuje te doświadczenia, a przez to przyczynia się do rozwoju architektury. Nie stoi już tak często – tak jak to robił architekt okresu funkcjonalizmu – przed problemem znalezienia formy i schematu funkcjonalnego dla nowych programów.

Z uwagi na fakt, że zarówno funkcjonalizm początku XX w., jak i architektura projektowana z pomocą matryc koncentrują się przede wszystkim na dystrybucji funkcji w budynku, oraz ze względu na istnienie istotnej różnicy między racjonalnością funkcjonalizmu a nieracjonalnością projektowej matrycy – proponuje się nadać architekturze operującej matrycami nazwę **metafunkcjonalizmu**. Dominującą cechą metafunkcjonalizmu jest większy stopień intelektualizacji procesu projektowego w stosunku do architektury funkcjonalistycznej oraz zwrócenie większej uwagi na sam proces projektowy.

Relację architektury funkcjonalnej do architektury metafunkcjonalnej przedstawia poniższa tabela:

	funkcjonalizm początku XX w.	metafunkcjonalizm końca XX w.
przyczyna powstania	• reakcja na historyzujący eklektyzm • głębokie zainteresowanie przemianami społeczno-cywilizacyjnymi • chęć znalezienia nowych form na nowe funkcje	• reakcja na postmodernizm historyzujący • głębokie zainteresowanie przemianami społeczno-cywilizacyjnymi • chęć wykorzystania kulturowo-funkcjonalnego potencjału dużego miasta
bryła budynku	bryła budynku wynika z rozkładu funkcji	bryła budynku jest prostopadłością
dopasowanie do kontekstu działki	najczęściej brak dopasowania wysokości budynku do wysokości otaczającej zabudowy	dostosowanie wysokości budynku do wysokości otaczającej zabudowy
rozkład funkcji	funkcja ułożona według najbardziej racjonalnego schematu: 	funkcja ułożona według specyficznej, nieracjonalnej matrycy: 
zasada użytkowania	• podobna zasada przestrzennego kształtowania poszczególnych elementów programu • architekt kontroluje wszystko – użytkownicy w trakcie użytkowania nie mają wpływu kształtowanie wnętrza	• różne (najczęściej kontrastowe) zasady przestrzennego kształtowania poszczególnych elementów programu • architektka interesuje tylko użycie matrycy – dopuszczalny jest, a nawet często pożądan, spontaniczny wpływ użytkownika na kształtowanie architektury wewnątrz
elewacje	• jeden (lub co najwyżej kilka) materiał elewacyjny dla wszystkich elementów programu • podobna zasada kształtowania elewacji poszczególnych elementów programu	• różne (najczęściej kontrastowe) materiały elewacyjne dla różnych elementów programu • różne zasady kształtowania elewacji poszczególnych elementów programu
zależność między funkcjami	• funkcje rozmieszczone w sposób najbardziej racjonalny i najbardziej standardowy – umożliwiające sprawne działanie budynku • relacje między funkcjami są wyłącznie zaplanowane przez architekta 	• funkcje rozmieszczone w sposób niestandardowy, wręcz nieracjonalny – ale umożliwiające sprawne działanie budynku • relacje między funkcjami są zarówno zaplanowane przez architekta, jak i spontaniczne, niespodziewane 

Tab. 13.
Porównanie obiektu architektury funkcjonalnej do obiektu architektury metafunkcjonalnej.

W niniejszej pracy podjęto próbę uporządkowania wiedzy na temat architektury metafunkcjonalnej. Zgromadzono najważniejsze materiały dotyczące tego zagadnienia – ideową, funkcjonalną i przestrzenną charakterystykę najbardziej reprezentatywnych projektów wraz z danymi dotyczącymi ich autorów, czasu i kontekstu powstania – udowadniając, że tworzą one we współczesnej architekturze nowy i ważny – ze względu na rodzaj projektowanych budynków – nurt.

Badania przeprowadzone zostały na wybranej grupie 30 projektów powstałych od początku lat 80. XX w. aż do roku 2004. Procesy tworzenia tych projektów były podobne do procesów powstawania dzieł sztuki konceptualnej, dlatego zasugerowały istnienie nurtu architektury konceptualnej. Analiza przykładów umożliwiła sformułowanie w niniejszej pracy założeń tej architektury – używanie najprostszych geometrycznych brył, dokonywanie podziału programu, formułowanie zasad organizujących ułożenie funkcji w budynku, brak zainteresowania walorami estetycznymi architektury. Założenia te oparte są o przesłanki sztuki konceptualnej i jednocześnie – z powodów różnic pomiędzy charakterem architektury a naturą sztuki – od nich nieco odmienne. Przeanalizowane projekty są reprezentatywne dla wyszczególnionych w pracy grup typologicznych, często były tych grup prototypami.

W dysertacji szczegółowo pokazany został konceptualny proces powstawania każdego z projektów. W procesie tym najważniejsza jest faza opracowywania projektu koncepcyjnego, któremu podporządkowane są wszystkie kolejne etapy pracy. Analizie poddany zostaje w przypadku każdego projektu kontekst urbanistyczny, wymagania programowe inwestora, rozważania autora (autorów) projektu i sposób dochodzenia do rozwiązań projektowych. Ukazane są również architektoniczne konsekwencje tego procesu: jakość i rodzaj uzyskanych w ten sposób przestrzeni wewnętrznych oraz rezultat graficzny na elewacji.

Obszar badań niniejszym opracowaniu nie został wyznaczony, pod uwagę wzięto prace powstałe na całym świecie. Jednak na podstawie przeanalizowanych, najbardziej dla całego nurtu reprezentatywnych projektów zauważalnym staje się fakt, że architektura będąca tematem tej dysertacji powstaje przede wszystkim w pracowniach holenderskich, gdyż z 30 projektów:

- 21 jest autorstwa architektów holenderskich,
- 2 są autorstwa architektów brytyjskich,
- 2 są autorstwa architektów francuskich,
- 1 jest autorstwa architektów niemieckich,
- 1 jest autorstwa architektów amerykańskich,
- 1 jest autorstwa architektów hiszpańskich,
- 1 jest autorstwa architektów japońskich,
- 1 jest autorstwa architektów polskich.

Analiza poszczególnych lokalizacji wykazała natomiast większą równomierność ich rozłożenia:

- 7 projektów powstało jako propozycje dla lokalizacji holenderskich,
- 7 projektów powstało jako propozycje dla lokalizacji francuskich,
- 5 projektów powstało jako propozycje dla lokalizacji niemieckich,
- 4 projekty powstały jako propozycje dla lokalizacji japońskich,
- 4 projekty powstały jako propozycje dla lokalizacji amerykańskich,
- 1 projekt powstał jako propozycja dla lokalizacji brytyjskiej,
- 1 projekt powstał jako propozycja dla lokalizacji australijskiej,
- 1 projekt powstał jako propozycja dla lokalizacji polskiej,
- 1 projekt nie miał nie posiadał szczególnej lokalizacji.

Z 30 opisanych prac 10 zostało wybudowanych, 3 są w trakcie realizacji (z tego 2 tylko prawdopodobnie – co należy stwierdzić z powodu braku możliwości dotarcia do odpowiednich danych).

W 23 projektach za podstawę przyjęło regularną figurę geometryczną (7 – kwadrat, 15 – prostokąt, 1 – owal) i w niej umieściło projektową matrycę (nie zajmując całej działki), zaś pozostałe 7 wypełniło matrycę całą działkę. Zestawienie wszystkich projektów wraz z ich geometryczną charakterystyką przedstawia poniższa tabela:

nr	nazwa podgrupy autor, projekt, lokalizacja	prostopadłościan o podstawie regularnej: prostokąta (P), kwadratu (K) lub owalu (O)	prostopadłościan o podstawie nieregularnej, dopasowanej do kształtu działki (N) (* projekt urbanistyczny)
3.1.1. Płaszczyzna aktywna z jednej strony			
3.1.1.1.	OMA – Rem Koolhaas, Biblioteki Jessieu, Paryż, Francja	K	
3.1.1.2.	Günter Zamp Kelp, Muzeum Neandertalskie, Mettmann, Niemcy	O	
3.1.1.3.	NL Architects, Parkhouse/Carstadt, Amsterdam, Holandia		N
3.1.1.4.	MVRDV, Ratusz, Leidschenveen, Holandia	P	
3.1.2. Płaszczyzna aktywna z dwóch stron			
3.1.2.1.	OMA – Rem Koolhaas, Teatr & Opera, Rotterdam & Cardiff, Holandia & Walia	P	
3.1.2.2.	MVRDV, dom towarowy, Rotterdam, Holandia	P	
3.1.2.3.	NL Architects, Centrum Miejskie, Melbourne, Australia	P	
3.1.2.4.	FOA, Virtual House, bez szczególnej lokalizacji	P	
3.1.3. Płaszczyzna wielopoziomowa			
3.1.3.1.	OMA – Rem Koolhaas, Urban Ring, Jokohama, Japonia		N*
3.1.3.2.	FOA, Terminal Pasażerski, Jokohama, Japonia	P	
3.1.3.3.	MVRDV, Villa Hunting, Holandia	P	
3.2.1. Warstwy wertykalne			
3.2.1.1.	SITE – James Wines, budynek mieszkalny, metropolia, USA	K	
3.2.1.2.	MVRDV, Pawilon Holenderski, Hannover, Niemcy	K	
3.2.1.3.	OMA – Rem Koolhaas, Biblioteka Publiczna, Seattle, USA	K	
3.2.1.4.	MVRDV, Silodam, Amsterdam, Holandia	P	
3.2.2. Warstwy horyzontalne			
3.2.2.1.	OMA – Rem Koolhaas, Park La Villette, Paryż, Francja		N*
3.2.2.2.	Bernard Tschumi, Opera, Tokio, Japonia	P	
3.2.2.3.	MVRDV, Barcode House, Monachium, Niemcy	P	
3.2.2.4.	ACTAR, M House, Nantes, Francja	P	
3.2.3. Inne wzory geometryczne			
3.2.3.1.	Bernard Tschumi, Park La Villette, Paryż, Francja		N*
3.2.3.2.	OMA – Rem Koolhaas, Wielka Oś, Paryż, Francja		N*
3.2.3.3.	MVRDV, Berlin Voids, Berlin, Niemcy	P	
3.2.3.4.	MVRDV / De Architectengroep, Dom KBWW, Utrecht, Holandia	P	
3.3.1. Pustka w masie			
3.3.1.1.	OMA – Rem Koolhaas, Biblioteka Francji, Paryż, Francja	K	
3.3.1.2.	Toyo Ito, Mediateka, Sendai, Japonia	K	
3.3.1.3.	OMA – Rem Koolhaas, miasto Melun Senart, Paryż, Francja		N*
3.3.1.4.	OMA – Rem Koolhaas, Ambasada Holandii, Berlin, Niemcy	K	
3.3.1.5.	OMA – Rem Koolhaas, Centrum Studenckie, Chicago, USA	P	
3.3.2. Masa w pustce			
3.3.2.1.	MVRDV, Eyebeam Institute, Nowy Jork, USA	P	
3.3.2.2.	Radwański & Rutkowski, rezydencja, Mikołów, Polska		N*

Tab. 14.
Charakter przestrzenny omawianych projektów.

W analizowanej architekturze konceptualnej bryła obiektu przyjmuje najczęściej formę prostopadłościanu o podstawie prostokąta lub o podstawie nieregularnej, odpowiadającą kształtowi dostępnej działki. W pierwszym wariantcie decyzja projektanta jest w sensie geometrycznym najbardziej z możliwych neutralna, w wariantcie drugim można uznać, że projektant nie podejmuje żadnej decyzji, lokując zadaną funkcję na całym dostępnym terenie. Zarówno przyjętą bryłę, jak i udostępnioną do opracowania urbanistycznego działkę projektant w całości wypełnia strukturą architektoniczną stworzoną w oparciu o projektową matrycę.

W efekcie struktura ta, będąca wynikiem konceptualnego procesu, w wielu przypadkach jest nowatorska pod względem jakości uzyskanej przestrzeni. Jest także często właściwą odpowiedzią na współczesne zapotrzebowania programowe czy też udanym eksperymentem regulującym stosunki społeczne. Uwaga architektów konceptualnych skupiona jest nie na walorach estetycznych budynków, ale na poprawności ich funkcjonowania we współczesnym, bardzo dynamicznym i zmiennym świecie.

Konceptualna architektura metafunkcjonalna stała się niewątpliwie ważnym składnikiem coraz bardziej zróżnicowanej debaty architektonicznej końca XX i początku XXI w. Nie przekształciła się w powszechnie stosowany nurt z uwagi na niezwykle wysokie intelektualne wymagania stawiane architektom oraz projektowy reżim podporządkowania wszystkiego raz przyjętej matrycy. Nawet w portfolio swoich głównych przedstawicieli – Bernarda Tschumiego i Rema Koolhaasa – oraz w portfolio ich najzdolniejszych uczniów – MVRDV, NL Architects i FOA – nie stała się jedyną przez nich stosowaną techniką projektową. Wszyscy wspomniani wyżej architekci w swojej pracy stosują też inne projektowe metody, w swej istocie często dotyczące formy budynku w tym samym stopniu, jak realizowanych przez ten budynek idei.

Katalog stworzonych przez tych architektów rodzajów matryc projektowych wydaje się już być zamknięty. Niemożliwym jest, zdaniem autora niniejszej pracy, znalezienie kolejnych typów matryc, możliwa jest jedynie tylko praca nad tymi już istniejącymi i łączenie kilku z nich w rozwiązania hybrydowe. Intelektualna strona tego rodzaju projektowania – mimo wielu sceptycznych opinii – wydaje się wychodzić zwycięsko z konfrontacji z rzeczywistością architektoniczną. Realizacje metafunkcjonalne, rzadkie w latach 80., są obecnie, na początku XXI w., już dość liczną grupą dobrze funkcjonujących budynków przede wszystkim użyteczności publicznej. Zarzuty, niedowierzania i powątpiewania, które towarzyszyły pierwszym projektom metafunkcjonalistów, wydają się być z perspektywy czasu nieuzasadnione.

6.

Bibliografia

1. Abramovic Marina, *Marina Abramovic. Artist Body. Performances 1969-1998*, Mediolan 1998
2. Adam Hans Christian, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, Kolonia 2001
3. Ades Dawn, Cox Neil, Hopkins David, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999
4. *Alvaro Siza 1995-99*, El Croquis 95, Madryt 1999
5. Amsonet Wolfgang, *Contemporary European Architects, volume I*, Kolonia 1994
6. Arnason H.H., Prather Marla F., Wheeler Daniel, *History of Modern Art*, Nowy Jork 1998
7. Arnell Peter, Bickford Ted edytorzy, *James Stirling. Building and Projects. James Stirling, Michael Wilford and Associates*, Nowy Jork 1984
8. Axelrod Alan edytor, *Minimalism*, Nowy Jork 1988
9. Bacon Edmund N., *Design of cities*, Nowy Jork 1976
10. Barbieri Umberto, *J.J.P. Oud*, Zurych 1989
11. Basista Andrzej, *Architektura. Dlaczego jest, jaka jest*, Kraków 2000
12. Baumgarth Christa, *Futuryzm*, Warszawa 1978
13. Becks-Malorny Ulrike, *Wassily Kandinsky 1866-1944. The journey to abstraction*, Kolonia 1994
14. Behnisch Stefan, *Das Bristol Projekt. The Harbourside Centre for Performing Arts*, Stuttgart 1999
15. Benedetti Aldo, *Norman Foster*, Zurych 1990
16. Bennett David, *Skyscrapers. Form and function*, Simon & Schuster 1995
17. Berdini Paolo, *Walter Gropius. Works and projects*, Barcelona 1994
18. Blake Peter, *Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston 1977
19. Blake Peter, *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, Warszawa 1991
20. Blake Peter, *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, Warszawa 1990
21. Blaser Werner, *Mies van der Rohe*, Bazylea 1997
22. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 1 1910-29*, Zurych 1964
23. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 2 1929-34*, Zurych 1964
24. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 3 1934-38*, Zurych 1964
25. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 4 1938-46*, Zurych 1946
26. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 5 1946-52*, Zurych 1953
27. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 6 1952-57*, Zurych 1957
28. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 7 1957-65*, Zurych 1965
29. Boesiger Willy, *Le Corbusier. Complete works, Volume 8 1965-69*, Zurych 1970
30. Boissiere Olivier, *Jean Nouvel. Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner*, Zurych 1992
31. *Bolles/Wilson 1990-94, Gigantes/Zenghelis 1987-94*, El Croquis 67, Madryt 1994
32. Bonta Janos, *Ludwig Mies van der Rohe*, Warszawa 1983
33. Bonta Janos, *Skidmore, Owings & Merrill*, Warszawa 1989
34. Borer Alain, *The Essential Joseph Beuys*, Boston 1997
35. Bosman Jos edytor, *Bernard Tschumi. Architecture in/of motion*, Amsterdam 1997
36. Botey Josep Ma., *Oscar Niemeyer. Works and projects*, Barcelona 1997
37. Braghieri Gianni, *Aldo Rossi. Works and projects*, Barcelona 1997
38. Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999
39. Broniewski Tadeusz, *Historia architektury dla wszystkich*, Wrocław 1990
40. Brownlee David B., De Long David G., *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*, Nowy Jork 1997
41. Buchanan Peter, *Milenium po modernizmie*, Architektura-murator 12 (39)
42. Bukowy Celina, *Berlin, Ambasada Holenderska i Haus un die Schenkung*, Architektura & Biznes 9/2000
43. Bush-Brown Albert, *Louis Sullivan*, Nowy Jork 1960
44. Camfield William A., *Max Ernst. Dada and Dawn of Surrealism*, Monachium 1993
45. Cantz Hatje, *Architektur Architecture, EXPO 2000*, Berlin 2000
46. Christiaanse Kees, *Kees Christiaanse*, Rotterdam 1999

47. Christov-Bakargiev Carolyn edytor, *Arte Povera*, Londyn 1999
48. *City Limits*, wywiad z MVRDV, Metropolis maj 1999
49. Conrads Ulrich, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Boston 1990
50. Cook Peter edytor, *Archigram*, Nowy Jork 1999
51. Cook Peter, Rand George edytorzy, *Morphosis. Buildings and Projects*, Nowy Jork 1989
52. Cook Peter, *Six Conversations*, Londyn 1993
53. Cooke Catherine edytor, *Russian Avant-Garde. Theories of art, architecture and the city*, Londyn 1995
54. Curtis William J. R., *Le Corbusier, ideas and forms*, Londyn 1986
55. Curtis William J. R., *Modern architecture since 1900*, Londyn 1997
56. Dabrowski Magdalena, *liubov popova*, Nowy Jork 1991
57. Dal Co Francesco, *Tadao Ando. Complete works*, Londyn 1996
58. D'Andrea Jeanne, *Kazimir Malevich 1878-1935*, Los Angeles 1990
59. *Daniel Libeskind 1987-96*, El Croquis 80, Madryt 1996
60. Deicher Susanne, *Piet Mondrian 1872-1944. Structures in Space*, Kolonia 1995
61. de Jong Cees, Mattie Erik, *Architectural Competitions 1950-Today*, Kolonia 1994
62. Descharnes Robert, Neret Gilles, *Salvador Dali 1904-1989*, Kolonia 1998
63. D'Harnoncourt Anne, McShine Kynaston edytorzy, *Marcel Duchamp*, Nowy Jork 1973
64. Dini Massimo, *Renzo Piano. Projects and buildings 1964-1983*, Nowy Jork 1984
65. *Dominique Perrault 1990-2001*, El Croquis 104, Madryt 2001
66. Drexler Arthur, *Ludwig Mies van der Rohe*, Nowy Jork 1960
67. Drexler Arthur, *Transformations in Modern Architecture*, Nowy Jork 1979
68. Droste Magdalena, *Bauhaus. Bauhaus archive 1919-1933*, Kolonia 1993
69. Dunster David, *Alvar Aalto*, Londyn 1992
70. Elderfield John edytor, *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, Nowy Jork 1998
71. Elderfield John, *Henry Matisse. A Retrospective*, Nowy Jork 1992
72. Erben Walter, *Joan Miro 1893-1983. The Man and His Work*, Kolonia 1993
73. Fauchereau Serge, *Arp*, Barcelona 1988
74. Fauchereau Serge, *Fernand Leger. A painter in the city*, Nowy Jork 1994
75. Fauchereau Serge, *Kupka*, Nowy Jork 1989
76. Ferrier Jean-Louis, Le Pichon Yann, *Art of the 20th Century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*, Paryż 1999
77. Fleig Karl, *Alvar Aalto. Works and projects*, Barcelona 1992
78. Fischer Wolfgang Georg, *Egon Schiele 1890-1918. Desire and Decay*, Kolonia 1998
79. Fitch James Marston edytor, *Walter Gropius. Buildings, plans, projects 1906-1969*, Boston 1972
80. Fliedl Gottfried, *Gustav Klimt 1862-1918. The World in Female Form*, Kolonia 1998
81. Folga-Januszewska Dorota, *Paul Klee. Od szkicownika do obrazu*, Warszawa 2001
82. Foreign Office Architects, *Maison virtuelle. Projet*, L'architecture d'aujourd'hui 324
83. Foreign Office Architects, *Plate-formes nouvelles*, L'architecture d'aujourd'hui 324
84. Foreign Office Architects, *Reformulating the Ground*, Quadrens
85. Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29
86. Frampton Kenneth, Kolbowski Silvia edytorzy, *Ivan Leonidov*, Nowy Jork 1981
87. *Frank Gehry 1991-95*, El Croquis 74/75, Madryt 1995
88. Frei Hans, *Louis Henry Sullivan*, Zurych 1992
89. Futagawa Yukio edytor, *Bernard Tschumi*, Tokio 1997
90. Gausa Manuel, *Housing. New alternatives, new systems*, Bazylea 1998
91. Gibson Michael, *Paul Gauguin*, Londyn 1991
92. Giedion Sigfried, *Space, time and architecture*, Boston 1954
93. *Gigon + Guyer 1989-2000*, El Croquis 102, Madryt 2000
94. Gimferrer Pere, *Max Ernst*, Londyn 1983

95. Giurgola Romaldo, *Louis I. Kahn. Works and projects*, Barcelona 1996
96. Glaeser Ludwig, *the work of frei otto*, Nowy Jork 1972
97. Głazewska Katarzyna, *To nie jest statek*, Architektura & Biznes 1/2003
98. Godfrey Tony, *Conceptual Art*, Londyn 1998
99. Gossel Peter, Leuthauser Gabriele, *Architecture in the Twentieth Century*, Kolonia 1991
100. Gossel Peter, Leuthauser Gabriele edytorzy, *Frank Lloyd Wright*, Kolonia 1991
101. Gravagnuolo Benedetto, *Adolf Loos*, Nowy Jork 1982
102. Green Lisa edytor, *Richard Meier Architect*, Nowy Jork 1999
103. Guiton Jacques edytor, *The ideas of Le Corbusier, on architecture and urban planning*, Nowy Jork 1981
104. Hays Michael K., *Architecture. Theory since 1968*, Boston 1998
105. Hays Michael K., *Oppositions reader*, Nowy Jork 1998
106. *Herzog & de Meuron 1981-2000*, El Croquis 60+84, Madryt 2000
107. *Herzog & de Meuron 1998-2002*, El Croquis 109/110, Madryt 2002
108. Hitchcock Henry-Russel jr., *Modern architecture. Romanticism and reintegration*, Boston 1993
109. Hopps Walter, Davidson Susan edytorzy, *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, Nowy Jork 1999
110. Isaacs Reginald, *Gropius. An illustrated biography of the creator of Bauhaus*, Boston 1991
111. Ito Toyo, *The transparent urban forest*, Japan Architect 1995-3
112. Ito Toyo, Yokomizo Makoto, *Winning Project of the Sendai Médiathèque Design Competition*, Japan Architect 1995-3
113. Janicka Krystyna, *Surrealizm*, Warszawa 1985
114. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985
115. *Jean Nouvel 1987-94*, El Croquis 65/66, Madryt 1994
116. *Jean Nouvel 1994-2002*, El Croquis 112/113, Madryt 2003
117. Jencks Charles, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989
118. Jencks Charles, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982
119. Jencks Charles, *The language of post-modern architecture*, Nowy Jork 1987
120. Jencks Charles, Kropf Karl, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Londyn 1997
121. Jodido Philip, *Contemporary American Architects*, Kolonia 1993
122. Jonhston Pamela edytor, *The function of the oblique. The architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, Londyn 1996
123. Kandinsky Wassily, *Point and line to plane*, Nowy Jork 1979
124. Karginow German, *Rodczenko*, Warszawa 1981
125. Kastner Jeffrey, Wallis Brian edytorzy, *Land and Environmental Art*, Londyn 1998
126. *Kazuyo Sejima 1988-96*, El Croquis 77 (I), Madryt 1996
127. Kellein Thomas, *Fluxus*, Londyn 1995
128. Kelp Günter Zamp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD 11/12 1997
129. Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1973
130. Kieren Martin, *Oswald Mathias Ungers*, Zurych 1994
131. Klee Paul, *Pedagogical Sketchbook*, Londyn 1953
132. Kobayashi Toyookiko, *Sendai Médiathèque Architectural Outline*, Japan Architect 2001 toyo ito
133. Koch Wilfried, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1997
134. Koolhaas Rem, *conversations with students*, Nowy Jork 1996
135. Koolhaas Rem, *Delirious New York*, Rotterdam 1994
136. Koolhaas Rem, *How we did it* [w:] Fred A. Bernstein, *Fast forward*, RIBA Journal November 2003

137. Koolhaas Rem, *Luxor Theater*, Arch+ 132
138. Koolhaas Rem edytor, *Mutations*, Barcelona, 2001
139. Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995
140. Kopp Anatole, *Constructivist architecture in the USSR*, Londyn 1985
141. Kostof Spiro, *A history of architecture. Settings and rituals*, Nowy Jork 1985
142. Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977
143. Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985
144. Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981
145. Krier Rob, *On architecture*, Londyn 1982
146. Krinsky Carol Herselle, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*, Boston 1988
147. Krystof Doris, *Amadeo Modigliani 1884-1920. The Poetry of Seeing*, Kolonia 1996
148. Kuryluk Ewa, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979
149. Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991
150. Lanchner Carolyn, *Joan Miro*, Nowy Jork 1993
151. Lanchner Carolyn, *Paul Klee*, the Nowy Jork 1987
152. Le Corbusier, *The city of to-morrow and its planning*, Nowy Jork 1987
153. Le Corbusier, *Towards a new architecture*, Londyn 1948
154. Le Targat Francois, *Marc Chagall*, Nowy Jork 1985
155. Lootsma Bart, *Villa KBWW*, L'architecture d'aujourd'hui 316 1998
156. Loschburg Winifred, *Kradzież Mony Lisy*, Warszawa 1984
157. Lose Stanisław edytor, *Ten wspaniały wrocławski modernizm*, Wrocław 1998
158. Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991
159. Lucie-Smith Edward, *Movements in art since 1945. Issues and concepts*, Londyn 1998
160. Madsen Stephan, *Art Nouveau*, Warszawa,
161. Malet Rosa Maria, *Joan Miro*, Nowy Jork 1983
162. Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije, *Larousse. Dzieje ludzkości. Największe wydarzenia w historii sztuki*, Warszawa 1998
163. Mate Pal, *Richard Neutra*, Warszawa 1978
164. McCarter Robert, *Frank Lloyd Wright*, Londyn 1997
165. McShine Kynaston edytor, *Andy Warhol. Retrospective*, Paryż 1989
166. Meuris Jacques, *Rene Magritte 1898-1967*, Kolonia 1994
167. Meuris Jacques, *Rene Magritte*, Nowy Jork 1988
168. Meyer James edytor, *Minimalism*, Londyn 2000
169. Meyhofer Dirk, *Contemporary European Architects, volume II*, Kolonia 1993
170. Meyhofer Dirk, *Contemporary Japanese Architects*, Kolonia 1994
171. Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001
172. Mindlin Henrique E., *Modern Architecture in Brazil*, Reinhold 1956
173. *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997
174. *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002
175. *MVRDV, Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131
176. Naylor Gillian, *Bauhaus*, Warszawa 1988
177. Neret Gilles, *Gustav Klimt 1862-1918*, Kolonia 1993
178. Neret Gilles, *Salvador Dali 1904-1989*, Kolonia 1997
179. Nesbitt Kate edytor, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, Nowy Jork 1996
180. *Neutelings + Riedijk 1992-99*, El Croquis 94, Madryt 1999
181. Nishizawa Taira, *A Second Creation*, Japan Architect 2001 toyo ito
182. NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324
183. Norberg-Schulz Christian, *Znaczenie w architekturze zachodu*, Warszawa 1999
184. Nowak Ewa Izabela, *Krytyk sztuki planetarnej*, Arton 2(22)

185. Nowak-Gildehaus Barbara, *Dyplomatyczny amalgamat*, Architektura & Biznes 7,8/2004
186. Ogawa Shinichi edytor, *Romantic modernism: Arquitectonica*, Tokio 1986
187. *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994
188. *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996
189. Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002
190. Papadakis Andreas edytor, *Abstract Art & The Redicover of the Spiritual*, Londyn 1987
191. Papadakis Andreas edytor, *Russian Avant-Garde. Art and architecture*, Londyn 1983
192. Papadakis Andreas edytor, *The Avant-Garde. Russian architecture in the twenties*, Londyn 1991
193. Papadakis Andreas, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, *Deconstruction. Omnibus Volume*, Londyn 1989
194. Partsch Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Kolonia 1993
195. Pawley Martin, *Mies van der Rohe*, Nowy Jork 1970
196. Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Warszawa 1988
197. Pawson John, *Minimum*, Londyn 1998
198. *Peter Eisenman 1990-97*, El Croquis 83, Madryt 1997
199. Peter John, *The oral history of modern architecture*, Nowy Jork 1994
200. Pevsner Nikolaus, *Historia architektury europejskiej, tom 1*, Warszawa 1980
201. Pevsner Nikolaus, *Historia architektury europejskiej, tom 2*, Warszawa 1980
202. Phillips Lisa, *Frederick Kiesler*, Nowy Jork 1989
203. *Photographs by Man Ray. 105 works 1920-1934*, Nowy Jork 1979
204. Pizza Antonio, *Alberto Campo Baeza*, Mediolan 1999
205. Polit Paweł, Woźniakiewicz Piotr, *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, Warszawa 2000
206. Porębski Mieczysław, *Granice współczesności*, Warszawa 1989
207. Porębski Mieczysław, *Kubizm*, Warszawa 1986
208. Prather Marla edytor, *Alexander Calder 1898-1976*, Waszyngton 1998
209. Ragheb Fiona J. edytor, *Dan Flavin: The Architecture of Light*, Berlin 1999
210. Rasmussen Steen Eiler, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999
211. Reckitt Helena, Phelan Peggy, *Art and Feminism*, Londyn 2001
212. Reed Peter edytor, *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, Nowy Jork 1998
213. Reid Richard, *Picture panorama of world building*, Londyn 1977
214. *Ricardo Bofill and Leon Krier. Architecture, urbanism and history*, Nowy Jork 1985
215. Richter Hans, *Dadaizm*, Warszawa 1983
216. Rispa Raul edytor, *Barragan. The complete works*, Nowy Jork 1996
217. Rogers Richard, *Architecture: A Modern View*, Londyn 1991
218. Rosenthal Mark, *Juan Gris*, Nowy Jork 1983
219. Ross David A., Sellars Peter edytorzy, *Bill Viola*, Nowy Jork 1998
220. Rossi Aldo, *The Architecture of the City*, Boston 1997
221. Rowell Margit, *Brancusi*, Paryż 1995
222. Rowland Anna, *Bauhaus source book*, Londyn 1997
223. Rubin William edytor, *De Chirico*, Nowy Jork 1982
224. Rubin William edytor, *Pablo Picasso. A Retrospective*, Nowy Jork 1980
225. Rubin William, *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, Nowy Jork 1989
226. Rudenstine Angelica Z., *Piet Mondrian*, Boston 1994
227. Russell Frank edytor, *Mies van der Rohe. European works*, Londyn 1986
228. Russel Frank edytor, *Richard Rogers + Architects*, Londyn 1985
229. Rylands Philip edytor, *Stuart Davis*, Mediolan 1998
230. Sadler Simon, *The situationist city*, Boston 1998
231. Salazar Jaime, Gausa Manuel, *Single-family housing. The private domain*, Bazylea 1999

232. Schwartz Frederic, Vaccaro Carolina, *Venturi, Scott Brown and Associates. Works and projects*, Barcelona 1991
233. Schulze Franz, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago 1985
234. Schulze Franz, *Philip Johnson. Life and Work*, Nowy Jork 1994
235. Schulze Franz, *The Farnsworth House*, Lohan Associates 1997
236. Scully Vincent, *Architecture. The natural and the manmade*, Londyn 1991
237. *Sejima + Nishizawa 1995-2000*, El Croquis 99, Madryt 2000
238. Spade Rupert, *Eero Saarinen*, Nowy Jork 1971
239. Stein Gertruda, *Picasso*, Warszawa 1976
240. *Steven Holl 1986-96*, El Croquis 78, Madryt 1996
241. *Steven Holl 1998-2002*, El Croquis 108, Madryt 2002
242. Sudjic Deyan, *The Architecture of Richard Rogers*, Nowy Jork 1995
243. *Superstudio – ksero*
244. Tafuri Manfredo, Dal Co Francesco, *Modern Architecture/1*, Mediolan 1986
245. Taschen Angelika, *Man Ray 1890-1976*, Kolonia 1997
246. *Textiles Bauen*, Konstancja 1971
247. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, Nowy Jork 1994
248. Tich Jan edytor, *Future Systems*, Praga 2002
249. Tony Richardson, Nikos Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1980
250. *Toyo Ito 1986-95*, El Croquis 71, Madryt 1995
251. Toyo Ito, Makoto Yokomizo, *Winning Project of the Sendai Médiathèque Design Competition*, Japan Architect 1995-3
252. *Towards a New Kind of Living. The Werkbund Housing Estate Breslau 1929*, Bazylea 1996
253. Trachtenberg Marvin, *Architecture. From prehistory to post-modernism*, Nowy Jork 1986
254. Trigueiros Luiz edytor, *Eduardo Souto Moura*, Lizbona 2000
255. Trzeciak Przemysław, *Przegląd architektury XX wieku*, Warszawa 1976
256. Tschudi Madsen Stephen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987
257. Tschumi Bernard, *Architecture and Disjunction*, Boston 1997
258. Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996
259. Tschumi Bernard, *Event Cities II*, Boston 2000
260. Tschumi Bernard, *The architecture of the event*, AD
261. Tschumi Bernard, *The Manhattan Transcripts*, Londyn 1994
262. Turowski Andrzej, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979
263. Underwood David, *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*, Nowy Jork 1994
264. Underwood David, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, Nowy Jork 1994
265. Van Bergeijk Herman, *Herman Hertzberger*, Bazylea 1997
266. Venturi Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nowy Jork 1996
267. Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Boston 1998
268. Varnedoe Kirk, *Jackson Pollock*, Nowy Jork 1998
269. Vergine Lea edytor, *Trash. From junk to art*, Mediolan 1997
270. Vidotto Marco, *Alison + Peter Smithson. Works and projects*, Barcelona 1997
271. *Waro Kishi 1987-96*, El Croquis 77 (II), Madryt 1996
272. Waldman Diane, *Jenny Holzer*, Nowy Jork 1997
273. Walther Ingo F. edytor, *Impressionist Art 1860-1920. Volume I*, Kolonia 1996
274. Walther Ingo F. edytor, *Impressionist Art 1860-1920. Volume II*, Kolonia 1996
275. Walther Ingo F., Metzger Rainer, *Vincent van Gogh. The Complete Paintings*, Kolonia 1997
276. Warncke Carsten-Peter, *De Stijl 1917-1931*, Kolonia 1998
277. Warncke Carsten-Peter, Walther Ingo F., *Pablo Picasso 1881-1973*, Kolonia 1997
278. Warr Tracey, Jones Amelia edytorzy, *The Artist's Body*, Londyn 2000

279. Wheeler Karen Vogel, Arnell Peter, Bickford Ted edytorzy, *Michael Graves. Buildings and projects 1966-1981*, Nowy Jork 1982
280. Wigley Mark, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam 1998
281. Willet John, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1986
282. Windsor Alan, *Peter Behrens. Architect and designer 1868-1940*, Londyn 1981
283. Wines James, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987
284. *Worlds One*, El Croquis 88/89, Madryt 1998
285. Wróbel Tadeusz, *Zarys historii budowy miast*, Wrocław 1971
286. www.eyebcam.org/about/organization, dane z dnia 2004.06.02
287. www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.12, 2004.04.17
288. www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12
289. Zabalbeascoa Anatxu, *Houses of the Century*, Barcelona 1998
290. *Zaha Hadid 1992-95*, El Croquis 73 (I), Madryt 1995
291. *Zaha Hadid 1996-2001*, El Croquis 103, Madryt 2000
292. Zaknic Ivan edytor, *Le Corbusier. Journey to the east*, Boston 1994
293. Zerbst Rainer, *Antoni Gaudi i Cornet – życie dla architektury*, Kolonia 1992

7.

Indeks nazwisk

- Abramović Marina 27
 Actar Arquitectura 62, 149, 161, 227
 Andre Carl 28
 Alberro Alexander 9
 Apollinaire Guillaume 13
 Archigram 48
 Archipenko Aleksander 19
 Archizoom 48
 Arman 26, 29, 34
 Arnal Ignasi Pérez 161
 Arp Hans (Jean) 22, 23
-
- Bannenberg Pieter 89, 105
 Balmond Cecil 203
 Balla Giacomo 19
 Boccioni Umberto 19
 Braque Georges 19
 Brayer Marie-Ange 9
 Breton André 13
 Buchanan Peter 75
-
- Cage John 29, 32
 Calder Alexander 27
 Carra Carlo 19
 César 26
 Cézanne Paul 17
 Chaslin Francois 76
 Coates Nigel 48, 49, 50
 Cook Peter 58,
 Coop Himmelb(l)au 58
 Curtis William 8, 42
 Czernikow Jakow 169
-
- Dal Co Francesco 42
 Dali Salvador 23, 55, 56
 De Architectengroep 167, 180, 184, 223
 de Jong Cees 8
 de Maria Walter 27
 de Meuron Pierre 58
 Derain André 17
 de Vries Nathalie 92, 102, 122, 133, 142,
 158, 177, 180, 211
 Dine Jim 26
 Duchamp Marcel 29, 30, 31, 32, 33, 35, 39,
 229
-
- Eisenman Peter 48, 58
 Ernst Max 23
-
- Finsterlin Herman 17
 Flavin Dan 28
 FOA (Foreign Office Architects) 62, 75, 97,
 108, 111, 113, 118, 120, 125, 227, 228
 Fontana Lucio 217
 Foster Norman 48, 58
 Freud Sigmund 23
-
- Fricke Christiane 9
 Fuller Buckminster 48
-
- Gausa Manuel 8, 191
 Gehry Frank O. 58
 Glepi Oleguer 161
 Godfrey Tony 9, 39, 40
 Gössel Peter 8, 42
 Graves Michael 47, 48, 58
 Gris Juan 19
 Gropius Walter 22, 44, 45
 Gwathmey Charles 48, 58
-
- Hadid Zaha 58
 Hasegawa Itsuko 58
 Heizer Michael 27
 Hejduk John 48, 58
 Herzog Jacques 58
 Hesse Eva 28
 Holl Steven 58
 Honnef Klaus 9
 Huebler Douglas 35
-
- Ito Toyo 58, 187, 192, 193, 194, 196, 207,
 227
 Johns Jasper 26, 29, 33
 Jorn Asger 25
 Judd Donald 28
-
- Kahn Luis 46
 Kandinsky Wassily 17, 30, 170, 172
 Kaprow Allan 26
 Kelp Günther Zamp 81, 86, 87, 88, 91, 227
 Klaasse Kamiel 89, 105
 Klee Paul 17, 50
 Klein Yves 12, 26, 29, 34
 Koolhaas Rem 7, 8, 9, 48, 49, 50, 51, 54,
 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 68,
 69, 70, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 95, 99, 100,
 101, 102, 111, 115, 116, 117, 118, 126,
 139, 140, 141, 142, 148, 151, 152, 153,
 154, 155, 165, 169, 170, 174, 175, 177,
 184, 189, 190, 191, 192, 193, 199, 200,
 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210,
 222, 224, 227, 228
 Kosuth Joseph 12, 35
 Kounellis Jannis 26
 Krakowski Piotr 9
 Krier Leon 47, 58
 Krier Rob 47, 58
-
- Le Corbusier 19, 43, 44, 47, 48, 50, 58,
 175
 Léger Fernand 19
 Leonidow Ivan 50
 Leuthäuser Gabriele 8

eWitt Sol 14, 36, 37
 ibeskind Daniel 58
 ichtenstein Roy 26
 innemann Mark 89, 105
 issitzky El 21
 oos Adolf 44
 ootsma Bart 183
 ucan Jacques 8

laas Winy 93, 99, 103, 123, 134, 143,
 59, 178, 181, 213, 233
 lagritte Rene 23
 alewicz Kazimir 12, 50
 lanzoni Piero 12, 29, 34
 larinetti Fillippo 13, 19
 lassin André 23
 lastenbroek Bjarne 180
 latisse Henry 17, 30
 lattie Erik 8
 laxwan 62
 leier Richard 48, 58
 lendelsohn Erich 17
 lerz Mario 26
 ligayrou Frédéric 9
 lielnikow Konstantin 22
 lies van der Rohe Ludwig 44, 50
 liró Jean 23
 litterand Francois 189
 loholy-Nagy Laszlo 33
 londrian Piet 20, 30
 loore Charles 47, 58
 lorris Robert 28
 loussavi Farshid 109, 118, 120
 lunch Edward 17
 lutt Richard 30, 31
 VRDV 8, 62, 63, 75, 82, 93, 96, 98, 103,
 11, 114, 123, 127, 130, 134, 138, 143,
 44, 147, 148, 150, 159, 166, 168, 178,
 81, 185, 212, 213, 227, 228

Architects 62
 ewman Barnett 25
 ishizawa Taira 195
 L Architects 62, 82, 90, 93, 96, 98, 106,
 12, 227, 228
 olde Emil 17
 o.mad 62
 ouvel Jean 58, 84

MA (Office for Metropolitan Architecture)
 58, 61, 62, 76, 82, 83, 95, 98, 99, 111,
 14, 115, 126, 130, 139, 148, 150, 151,
 55, 168, 174, 184, 188, 189, 199, 202,
 06, 209, 210, 226,
 ppenheim Meret 32
 sbourne Peter 9

Oud Jacobus 21
 Ozenfant Amédée 19

Pascali Pino 26
 Perec Georges 183
 Perrault Dominique 59, 189
 Phillips Lisa 9
 Piano Renzo 48, 58
 Picabia Francis 22
 Picasso Pablo 19
 Poelzig Hans 17
 Polit Paweł 9
 Pollock Jackson 25
 Prouve Jean 175

Radwański Damian 212, 219, 222, 227
 Rauschenberg Robert 12, 29, 33
 Ray Man 23, 32
 Raveau Florence 162
 Restany Jean 13
 Richter Hans 22
 Rodczenko Aleksander 12
 Rogers Richard 48, 58
 Rosenquist James 26
 Rossi Aldo 46, 47, 48, 58
 Rothko Mark 25
 Ruhrberg Karl 9
 Rutkowski Roman 212, 219, 222, 227

S333 62
 Salazar Jaime 8
 Sant'Elia Antonio 20
 Santos Aureli 162
 Scharoun Hans 162
 Schlemmer Oskar 50
 Schneckeburger Manfred 9
 Schwitters Kurt 22
 Serra Richard 28
 Severini Gino 19
 SITE 130, 131, 147, 227
 Smithson Robert 27
 Soto Jesús Rafael 27
 Spoerri Daniel 26
 Stangos Nikos 9
 Stella Frank 28
 Stern Robert 47
 Stimson Blake 9
 Stirling James 46
 Sullivan Luis 227
 Superstudio 48

Tafuri Manfredo 42
 Taut Bruno 17
 Taut Max 17
 Tinguely Jean 26
 Trzeciak Przemysław 42
 Tsara Tristan 13

Tschumi Bernard 7, 8, 9, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 66, 68, 70,
75, 150, 156, 157, 165, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 184, 227, 228

Turner William 17

Ungers Mathias 54, 55

Van Dijk Walter 89, 105

van Doesburg Theo 20

Van Gogh Vincent 17

van Rijs Jacob 92, 102, 122

Vasarely Victor 27

Venturi Robert 46, 47, 48, 58

Vlaminck Maurice 17

von Speckelsen Otto 175

Warhol Andy 26

Weiner Lawrence 35, 39

Wiesnin bracia 22

Wines James 131, 132, 133, 147, 227

WMX 62

Woźniakiewicz Piotr 9

Zaera Polo Alejandro 109, 119, 120

Zamp Kelp Günter 82, 87, 88, 89, 95, 226

Zenghelis Elia 48, 49, 50

8. Spis rysunków i tabel oraz ich źródeł

8.1.

Spis rysunków i ich źródeł:

1. Sol LeWitt, *Wall Drawing No. 146. All two-part combinations of blue arcs from corners and sides, and blue straight, not straight and broken lines*, 1972. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
2. Nauczyciele Bauhausu: między innymi Walter Gropius, Oscar Schlemmer, Wassily Kandisky, Paul Klee, Marcel Breuer, Lyonel Feininger. Źródło: Droste Magdalena, *Bauhaus. Bauhaus archive 1919-1933*, Kolonia 1993.
3. Georges Braque, *Still-life with Herrings*, 1909-11. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
4. Umberto Boccioni, *The Noises of the Street Invade the House*, 1911. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
5. Piet Mondrian, *Composition in Colour A*, 1917. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
6. El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
7. René Magritte, *Personal Values*, 1929. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
8. Jackson Pollock, *Blue Poles*, 1953. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
9. Roy Lichtenstein, *Blonde Waitnig*, 1964. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
10. Robert Smithson, *Spiral Hill, Emmen*, 1971. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
11. Tony Smith, *Die*, 1962. Źródło: Meyer James edytor, *Minimalism*, Londyn 2000.
12. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55. Źródło: Britt David edytor, *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism*, Londyn 1999.
13. Macel Duchamp, *Fountain*, 1917. Źródło: Ades Dawn, Cox Neil, Hopkins David, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999.
14. Macel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Źródło: Ades Dawn, Cox Neil, Hopkins David, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999.
15. Macel Duchamp, *Why not sneeze Rose Sélavy?*, 1917. Źródło: Ades Dawn, Cox Neil, Hopkins David, *Marcel Duchamp*, Londyn 1999.
16. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
17. Piero Manzoni, *Line 19.11 Meters Long*, 1959. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
18. Joseph Kosuth, *Clear Square Glass Leaning*, 1965-67. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
19. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965-67. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
20. Joseph Kosuth, *Titled [Art as Idea (as Idea)]*, 1967-68. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
21. John Baldessari, *Everything is Purged from This Painting but Art; No Ideas Have Entered This Work*, 1966-68. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
22. John Baldessari, *A Person Was Asked to Point*, 1969. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
23. On Kawara, *18 Feb. 1973, 14 Mar. 1973*, 1973. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.

24. Roman Opałka, *1965/1 - ∞ [Detail 1 – 35327]*, 1965. Źródło: Osborne Peter edytor, *Conceptual Art*, Londyn 2002.
25. Le Corbusier, *Villa Savoy, Poissy, 1928-31*. Źródło: Curtis William J. R., *Modern architecture since 1900*, Londyn 1997.
26. Le Corbusier, *Miasto dla 3 Milionów Mieszkańców*, 1922. Źródło: Curtis William J. R., *Modern architecture since 1900*, Londyn 1997.
27. Osiedle mieszkaniowe, Bronx, Nowy Jork. Źródło: Blake Peter, *Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston 1977.
28. Robert Venturi, *Dom Vanny Venturi, Philadelphia, 1963*. Źródło: Curtis William J. R., *Modern architecture since 1900*, Londyn 1997.
29. Bernard Tschumi, *Ogród Joyce'a*, 1976. Źródło: Futagawa Yukio edytor, *Bernard Tschumi*, Tokio 1997.
30. Rem Koolhaas, *Eksodus czyli dobrowolni więźniowie architektury*, 1972. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
31. Bernard Tschumi, *Transkrypcje mahnattańskie*, 1981. Źródło: Tschumi Bernard, *The Manhattan Transcripts*, Londyn 1994.
32. Fragment tkanki urbanistycznej Manhattanu. Źródło: Koolhaas Rem, *Delirious New York*, Rotterdam 1994.
33. Przekrój przez Downtown Athletic Club. Źródło: Koolhaas Rem, *Delirious New York*, Rotterdam 1994.
34. Oswald Ungers, Rem Koolhaas, *Wyspa Roosevelt*, 1975. Źródło: Kieren Martin, *Oswald Mathias Ungers*, Zurych 1994.
35. Rem Koolhaas, *Centrum Sztuki i Mediów, Karlsruhe*, 1989. Źródło: OMA/Rem Koolhaas 1987-93, El Croquis 53, Madryt 1994.
36. Bernard Tschumi, *Centrum Sztuki i Mediów, Karlsruhe*, 1989. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996.
37. MVRDV, *Pływalnia Sloterpark, Amsterdam*, 1994. Źródło: MVRDV 1991-97, El Croquis 86, Madryt 1997.
38. MVRDV, *Villa VPRO, Hilversum*, 1993-97. Źródło: MVRDV 1991-97, El Croquis 86, Madryt 1997.
39. Prostopadłościenny wolumen modelu obiektu architektury konceptualnej (w tym przypadku rzeźby Tony'ego Smitha, *Die*, 1962) zdolnego pomieścić matryce różnego rodzaju. Źródło: Meyer James edytor, *Minimalism*, Londyn 2000.
40. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Tadao Ando, kaplica w Libe 1986 (po lewej) i Mario Botta, dom w Bregenzona, 1988 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
41. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Michael Graves, Human Building, Lousville, 1982 (po lewej) i Frank O. Gehry, dom gościnny Wintonów, Wayzata, 1983 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
42. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Daniel Libeskind, City Edge Project, Berlin, 1992 (po lewej) i Steven Holl, Hybrid Building, Seaside, 1989 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
43. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Aldo Rossi, Il Palazzo Hotel, Fukuoka, 1989 (po lewej) i Richard Rogers, siedziba Lloyd's, Londyn, 1984 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
44. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches*: Robert Stern, Pasadena Public Building, Pasadena, 1990 (po lewej) i Alvaro Siza, Centrum Meteorologiczne, Barcelona, 1992 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.

45. Szkice z książki *100 Contemporary Architects. Drawing & Sketches* : James Stirling, Galeria Clore, Londyn, 1986 (po lewej) i Oswald Mathias Ungers, Niemieckie Muzeum Architektury, Frankfurt, 1984 (po prawej). Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
46. Rem Koolhaas – Narodowa Biblioteka Francji, 1989. Matryca i model budynku. Źródło: Lacy Bill, *100 Contemporary Architects. Drawings & Sketches*, Nowy Jork 1991.
47. Schemat powstawania abstraktu: w prostopadłościenną bryłę wstawiona jest matryca. Źródło: rysunek autora.
48. Matryca podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony*: zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny. Źródło: rysunek autora.
49. Manipulacja powierzchnią *parvis* – formowanie kolejnych „kondygnacji”. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
50. Rzuty kolejnych „kondygnacji”. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
51. Geometria rampy. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
52. Przekrój przez budynek wzdłuż całej długości rampy. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
53. Makieta budynku – prostopadłościan wypełniony rampą. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
54. Elewacje budynku – widoczne tylko krawędzie rampy i różnego koloru szkło. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
55. Zrealizowany budynek – widoczne tylko krawędzie rampy i pokryte vitrolitem pełne ściany. Źródło: www.
56. Przekrój i rzut budynku – idąca w górę rampa, w środku której umieszczono klatkę ewakuacyjną. Źródło: Kelp Günter Zamp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD
57. Elewacja budynku – widoczne tylko krawędzie rampy. Źródło: Kelp Günter Zamp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD
58. Zrealizowany budynek – widoczne tylko krawędzie rampy i pokryte vitrolitem pełne ściany. Źródło: Kelp Günter Zamp, *The Neanderthal Museum, Mettmann, Germany*, AD
59. Kontekst urbanistyczny budynku – starówka w Amsterdamie. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
60. Platforma i jej przestrzenna manipulacja. Źródło: NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324
61. Przykładowe rzuty budynku. Źródło: NL Architects, *Parkhouse/Carstadt, automoville*, L'architecture d'aujourd'hui 324
62. Model budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
63. Uzyskane w środku na skutek manipulacji platformą przestrzenie. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
64. Sytuacja. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
65. Główne składowe budynku – od góry: schematyczny przekrój, wymagany program, rozłożona platforma, rozłożona kondygnacja wewnętrzna platformy. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
66. Idea budynku: platforma + program = abstrakt budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
67. Elewacja budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
68. Model. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
69. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.

70. Matryca podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*: zdeformowany w wijącą się wstęgę fragment płaszczyzny. Źródło: rysunek autora.
71. Model budynku. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
72. Model budynku. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
73. Przekrój przez budynek. Zestawienie dwóch bloków funkcjonalnych. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
74. Rozwinięta platforma bloku, gdzie przedstawienie jest „produkowane”. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
75. Fragment zwiniętej platformy – audytorium. Źródło: Koolhaas Rem, *Luxor Theater*, Arch+ 132.
76. Sytuacja. Źródło: MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131.
77. Platforma pozaginana. Źródło: MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131.
78. Platforma rozwinięta – widoczne wszystkie załamania. Źródło: MVRDV, *Kaufhaus in Rotterdam*, Arch+ 131.
79. Elewacje budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
80. Model budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
81. Wizualizacja budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
82. Pozaginana platforma. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
83. Przekrój przez budynek. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
84. Rozmieszczenie składników programu w platformie. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
85. Stworzone dzięki zagięciu platformy atrium. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
86. Wizualizacja budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
87. Rzut dachu budynku – platforma zwinięta. Źródło: Foreign Office Architects, *Maison virtuelle. Projet*, L'architecture d'aujourd'hui 324.
88. Platforma rozwinięta. Źródło: Foreign Office Architects, *Maison virtuelle. Projet*, L'architecture d'aujourd'hui 324.
89. Wnętrze budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
90. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
91. Matryca podgrupy *platforma wielopoziomowa*: fragmenty płaszczyzny zdeformowane w serię pofałdowanych, łączących się ze sobą powierzchni. Źródło: rysunek autora.
92. Pofałdowana platforma. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
93. Model ideowy. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
94. Analiza funkcjonowania platformy. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
95. Mozaika programowa. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
96. Model ideowy. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.
97. Sytuacja. Źródło: Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29.
98. Wizualizacja obiektu. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
99. Rzuty budynku. Źródło: Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29.

100. Przekroje budynku. Źródło: Foreign Office Architects, *Yokohama International Port Terminal*, AA Files 29.
101. Elewacje budynku – widoczne tylko krawędzie platformy. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
102. Utworzone dzięki manipulacji platformą przestrzenie. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
103. Wizualizacja budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
104. Wizualizacja budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
105. Elewacja budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
106. Rzuty budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
107. Uzyskane dzięki manipulacji platformą przestrzenie. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
108. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *platforma wielopoziomowa*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
109. Matryca podgrupy *warstwowanie wertykalne*: struktura równoległych do siebie, usytuowanych jeden nad drugim pasów. Źródło: rysunek autora.
110. Wizualizacja budynku. Źródło: Wines James, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987.
111. Wizualizacja budynku – szkielet konstrukcyjny. Źródło: Wines James, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987.
112. Wizualizacja budynku. Źródło: Wines James, *De-Architecture*, Nowy Jork 1987.
113. Schematyczny przekrój budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
114. Makieta budynku – wersja konkursowa. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
115. Poszczególne kondygnacje budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
116. Rzuty budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
117. Zrealizowany budynek. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
118. Sytuacja. Źródło: www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.
119. Analiza i przegrupowanie programu. Źródło: www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.
120. Schematyczny przekrój. Źródło: www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.
121. Model ideowy. Źródło: www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.
122. Zrealizowany budynek. Źródło: www.spl.org, dane z dnia 2004.05.12.
123. Sytuacja. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
124. Szacunkowe zapotrzebowanie na poszczególne typy mieszkań. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
125. Przekrój ideowy. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
126. Model ideowy. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
127. Zrealizowany budynek. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
128. Przykładowe dwa rzuty budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
129. Zrealizowany budynek. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
130. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *warstwowanie wertykalne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
131. Matryca podgrupy *warstwowanie horyzontalne*: struktura równoległych, usytuowanych obok siebie pasów. Źródło: rysunek autora.
132. Schematy ideowe. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
133. Końcowy schemat zagospodarowania działki. Źródło: *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
134. Zagospodarowanie działki. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994.

135. Fragment modelu. Źródło: *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
136. Fragment modelu. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
137. Zapis idei. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996.
138. Model budynku. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996.
139. Rzut parteru budynku. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996.
140. Elewacje budynku. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities (praxis)*, Boston 1996.
141. Sytuacja. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
142. Manipulacja programem budynku na działce. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
143. Idea budynku: matryca + program. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
144. Rzuty budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
145. Model budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
146. Idea budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
147. Rzuty i elewacja przykładowego rozwiązania budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
148. Wizualizacja budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
149. Model budynku. Źródło: Migayrou Frédéric, Brayer Marie-Ange, *Archilab. Radical Experiments in Global Architecture*, Nowy Jork 2001.
150. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *warstwowanie horyzontalne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
151. Matryca podgrupy *inne wzory geometryczne*: struktura złożona geometrycznie. Źródło: rysunek autora.
152. Analiza wymaganego programu w stosunku do wielkości i kształtu działki. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities II*, Boston 2000.
153. Idea Parku: matryca + program. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities II*, Boston 2000.
154. Przykładowe *Folies*. Źródło: Futagawa Yukio edytor, *Bernard Tschumi*, Tokio 1997.
155. Nałożenie wszystkich warstw na działkę. Źródło: Tschumi Bernard, *Event Cities II*, Boston 2000.
156. Projekt ostateczny. Źródło: Futagawa Yukio edytor, *Bernard Tschumi*, Tokio 1997.
157. Zrealizowane jedno *Folies*. Źródło: Futagawa Yukio edytor, *Bernard Tschumi*, Tokio 1997.
158. Stopniowe „oczyszczanie” działki z bezwartościowej zabudowy. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
159. Wstawiona w działkę prostokątna siatka - matryca. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
160. Plan zagospodarowania siatką „oczyszczonej” działki. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
161. Idea projektu: matryca + dowolny program. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
162. Możliwe kształty mieszkań. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
163. Fragment przekroju przez budynek. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
164. Przykładowe rzuty. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
165. Schematyczny model budynku. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
166. Poszczególne etapy negocjacji. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
167. Schematyczny przekrój. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.

168. Rzuty budynku: parter, 1 piętro, 2 piętro, 3 piętro. Źródło: Lootsma Bart, *Villa KBWW, L'architecture d'aujourd'hui*.
169. Zrealizowany budynek. Źródło: *MVRDV 1991-97*, El Croquis 86, Madryt 1997.
170. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *inne wzory geometryczne*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
171. Matryca podgrupy *pustka w masie*: zestaw pustek umieszczonych w masie. Źródło: rysunek autora.
172. „Odwrócony” model budynku: pustki są tutaj wyrażone przez masę, masa przez pustki. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994.
173. Pustki – wizualizacja komputerowa. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
174. Przekroje budynku: masa wyrażona czarnym kolorem, pustki - białym. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994.
175. Rzuty budynku: masa wyrażona czarnym kolorem, pustki - białym. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994.
176. Aksonometria budynku. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1987-93*, El Croquis 53, Madryt 1994.
177. Elewacja budynku. Źródło: Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL*, Nowy Jork 1995.
178. Model budynku. Źródło: *Worlds One*, El Croquis 88/89, Madryt 1998.
179. Aksonometria budynku. Źródło: Toyo Ito, Makoto Yokomizo, *Winning Project of the Sendai Médiathèque Design Competition*, Japan Architect 1995-3.
180. Przekrój budynku. Źródło: *Worlds One*, El Croquis 88/89, Madryt 1998.
181. Rzuty budynku. Źródło: Toyo Ito, Makoto Yokomizo, *Winning Project of the Sendai Médiathèque Design Competition*, Japan Architect 1995-3.
182. Elewacja budynku. Źródło: *Worlds One*, El Croquis 88/89, Madryt 1998.
183. Analiza działki, stworzenie pustek. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
184. Przykładowe pustki w projekcie. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
185. Schemat planu urbanistycznego. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
186. Model projektu: masa wyrażona luźno rozmieszczonymi prostopadłościennymi elementami. Źródło: Lucan Jacques, *OMA – Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990*, Nowy Jork 1991.
187. Sytuacja. Źródło: Bukowy Celina, *Berlin, Ambasada Holenderska i Haus un die Schenkung*, Architektura & Biznes 9/2000.
188. Schematyczne modele budynku. Drugi model jest odwróceniem przyjętej zasady: pustka jest wyrażona masą, a masa pustką. Źródło: Bukowy Celina, *Berlin, Ambasada Holenderska i Haus un die Schenkung*, Architektura & Biznes 9/2000.
189. Przykładowy rzut budynku: fragment trajektorii zaznaczony czarnym kolorem. Źródło: Nowak-Gildehaus Barbara, *Dyplomatyczny amalgamat*, Architektura & Biznes 7,8/2004.
190. „Wyprostowana” trajektoria. Źródło: Nowak-Gildehaus Barbara, *Dyplomatyczny amalgamat*, Architektura & Biznes 7,8/2004.
191. Elewacja budynku. Wszystkie charakterystyczne elementy elewacji to fragmenty trajektorii. Źródło: Bukowy Celina, *Berlin, Ambasada Holenderska i Haus un die Schenkung*, Architektura & Biznes 9/2000.
192. Zrealizowany budynek. Fragmenty trajektorii widoczne na elewacjach prostopadłościanu. Źródło: Nowak-Gildehaus Barbara, *Dyplomatyczny amalgamat*, Architektura & Biznes 7,8/2004.
193. Analiza programu budynku. Źródło: www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.17.
194. Schematyczny rzut budynku. Źródło: www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.17.
195. Aksonometria budynku. Źródło: www.oma.nl, dane z dnia 2004.04.17.

196. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *pustka w masie*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
197. Matryca podgrupy *masa w pustce*: zestaw mas umieszczonych w pustce. Źródło: rysunek autora.
198. Analiza programu i dystrybucja masy w pustce obiektu. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
199. Dystrybucja masy programowej w przyjętym wolumenie. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
200. Przykładowe rzuty budynku. Widoczne umieszczone w pustce masy. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
201. Schematyczny przekrój budynku. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
202. Wizualizacja budynku. Widoczne różnokolorowe krawędzie mas. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
203. Wizualizacja wnętrza budynku. Widoczne zawieszone w pustce masy. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
204. Sytuacja. Źródło: rysunek autora.
205. Model zagospodarowania działki. Źródło: fotografia autora.
206. Model zagospodarowania działki. Źródło: fotografia autora.
207. Model domu. Źródło: fotografia autora.
208. Schemat powstawania obiektu należącego do podgrupy *masa w pustce*. Elewacje są pochodną zastosowanej matrycy. Źródło: rysunek autora.
209. Walter Gropius, budynek Bauhausu w Dessau, 1925-26. Widoczne zestawienie kilku zróżnicowanych w gabarytach brył, mieszczących odmienne funkcje. Źródło: Droste Magdalena, *Bauhaus. Bauhaus archive 1919-1933*, Kolonia 1993.
210. MVRDV – Pawilon Holenderski na EXPO 2000 w Hannoverze, 1997-2000. Wymagana, bardzo zróżnicowana funkcja umieszczona w prostopadłościanie. Źródło: *MVRDV 1997-2002*, El Croquis 111, Madryt 2002.
211. Rem Koolhaas OMA – Dwie Biblioteki Jessieu w Paryżu, 1991. Konceptualna manipulacja powierzchnią *parvis*. Źródło: *OMA/Rem Koolhaas 1992-96*, El Croquis 79, Madryt 1996.



8.2.

Spis tabel i ich źródeł:

1. Porównanie procesu powstawania dzieła sztuki konceptualnej i dzieła architektury tworzonego w oparciu o matryce.. Źródło: rysunek autora.
2. Proces powstawania projektu architektonicznego – na szaro zaznaczona etapy, którymi zajmuje się niniejsza praca. Źródło: rysunek autora.
3. Proces powstawania projektu architektonicznego w oparciu o matryce. Najważniejszy jest etap tworzenia schematycznego projektu koncepcyjnego (zaznaczonego szarym kolorem), reszta jest całkowicie jemu podporządkowana. Źródło: rysunek autora.
4. Przykładowa tabela, w której w syntetycznej formie przedstawione są najważniejsze cechy każdego z omawianych projektów. Źródło: rysunek autora.
5. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *płaszczyzna aktywna z jednej strony*. Źródło: rysunek autora.
6. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *płaszczyzna aktywna z dwóch stron*. Źródło: rysunek autora.
7. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *platforma wielopoziomowa*. Źródło: rysunek autora.
8. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *warstwowanie wertykalne*. Źródło: rysunek autora.
9. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *warstwowanie horyzontalne*. Źródło: rysunek autora.
10. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *inne wzory geometryczne*. Źródło: rysunek autora.
11. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *pustka w masie*. Źródło: rysunek autora.
12. Najważniejsze cechy omawianych projektów należących do podgrupy *masa w pustce*. Źródło: rysunek autora.
13. Porównanie obiektu architektury funkcjonalnej do obiektu architektury metafunkcjonalnej. Źródło: rysunek autora.
14. Charakter przestrzenny omawianych projektów. Źródło: rysunek autora.